والاس مارتن

نظريات السرد الحديثة

ترجمة: حياة جاسم محمد





المشروع القومي للترجمة

36

اهداءات ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة


نظريات السرد الحديثة

نظريات السرد الحديثة

تأليف : والاس مارتن

ترجمة : د . حياة جاسم محمد

المجلس الأعلى للثقافة

١٩٩٨

Recent Theories of Narrative

Wallace Martin

تصدير

إن الاهتمام بنظريات السرد بصورة بالغة الوضوح فى النقد الأدبى الحديث ، جزء من حركة أوسع – ما قد يدعوه توماس كوهن Thomas Kuhn تغيّر نموذج – فى العلوم الإنسانية والاجتماعية . فمنذ القرن التاسع عشر قامت مناهج العلوم الطبيعية بمهمة النموذج الذى يرسم منطق حقول المعرفة الأخرى ، ولكنّ ذلك النموذج برهن ، خلال العقدين الماضيين ، على أنه غير ملائم لفهم المجتمع والثقافة . والسلوكية التى سيطرت على علم النفس حتى وقت حديث جداً ، أفسحت الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدى . وقد أظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلاً انطباعياً ، لا غير ، للإحصاء المعوّل عليه ، وإنما هو طريقة لفهم الماضى لها أساسها المنطقى . وخلص باحثو علوم الأحياء والأنثروبولوجيا والاجتماع إلى أنّ دراسة السلوك القائم على المحاكاة مهمة أهمية القياس الكمّى فى شرح تطور الحيوانات والتفاعل الاجتماعى . وقد برهنت « نظرية الفعل » فى الفلسفة ، وهى مبنية على النوايا والخطط والأهداف ، على أنها وثيقة الصلة بحقول المعرفة التى تظهر ، مثل تحليل الخطاب والذكاء الاصطناعى . وقد عادت المحاكاة والسرد من وضعيتهما الثانوية ، بوصفهما مظاهر من التخييل ، ليشغلا مركز حقول المعرفة الأخرى بوصفهما صيغ شرح ضرورية لفهم الحياة .

لسنا فى حاجة إلى الذهاب إلى المدرسة لكى نفهم أهمية السرد فى حياتنا ، فأخبار العالم تأتينا فى شكل « قصص » تروى فى وجهة نظر أو أخرى . وتنقسم الدراما العالمية المتكشفة كل أربع وعشرين ساعة إلى خطوط متعدّدة فى قصة لا يمكن إعادة تكاملها إلا حين تفهم فى منظور شخص أميريكى (أو روسى أو نيجيرى) ، شخص ديمقراطىّ (أو جمهورى أو ملكى أو ماركسى) ، شخص بروتستانتى (أو كاثوليكى أو يهودى أو مسلم) . ويوجد خلف كل اختلاف فى هذه الاختلافات تاريخ وأمل من أجل المستقبل . ويوجد لكل منا تأريخ شخصى ، وهناك مسرودات[1]

حيواتنا الخاصة ، وهى تمكننا من تفسير أنفسنا وإلى أين نتوجّه . ولو عدّلنا تلك القصة بواسطة تفسير حوادثها من وجهة نظر مختلفة لتغير الكثير . ولذلك يكون السرد ، الذى يعتبر شكلاً من التسلية حين يدرس بوصفه أدباً ، ساحة قتال حين يجعل أمراً واقعاً فى الصحف والسيرة والتاريخ .

إن مناقشتى السرد ، منظوراً إليها على هذه الخلفية ، ضيّقة نسبياً . لقد حاولت استعراض نظريات السرد الأدبى التى اقترحها النقاد خلال العقدين الماضيين ، وأشرتُ عَرَضاً ، إلى نظريات أقدم وحقول معرفة أخرى ؛ وحتى هذه المنطقة المحددة يصعب أن تجمل فى كتاب واحد . وكما يلاحظ « سيمور تشاتمان » Seymour Chatman ، فى كتابه « القصة والخطاب » ، « تمتلىء المكتبات بدراسات عن أنواع أدبيّة محّددة » ، وعن مظاهر فى نظرية السرد ، ولكن « توجد كتب قليلة فى الانكليزية عن موضوع السرد عموّماً . » وينتج التخصّص المتزايد عن تعقد المشكلات التى تكشف عنها البحث الأدبى السابق ، بالاضافة إلى تقديم نماذج تحليلية مستقاة من حقول معرفة أخرى . وحين تضاف الترجمات من الفرنسية والألمانية والروسية إلى كتابات المنظرين الأميركان والانجليز فقد يكون انعدام الكتب عن السرد عموماً هو البديل الوحيد لوجود القليل منها .

ومع ذلك فقد الف « تشاتمان » كتاباً جمع فيه نتائج الدراسات البنيوية خلال السنوات الخمس عشرة التى سبقت نشر كتابه فى عام 1978 ؛ وظهر فى السنة نفسها كتاب دوريت كوهن Dorrit Kohn المعنون « العقول الشفافة » ، وهو دراسة شاملة عن تقديم الوعى فى السرد . ومنذ ذلك الحين أصبح لدينا ترجمات كتاب «جيرارد جينيت » Gerard Genette المعنون « الخطاب السردى » ، وكتاب « فرانز ستانزيل » Franz Stanzel المعنون « نظرية السرد » ... ولكنى أتحول الآن إلى قائمة مصادر مكانها مؤخرة الكتاب . وتختلف محاولتى لاحتواء الموضوع عن تلك الكتب فى أمرين ؛ فهى تغطى مدىً أوسع من المواد ، وهى تضّع المواد إلى جانب بعضها بدلاً من تصنيفها ضمن نظرية متكاملة . وبما أن أضرار معالجة واسعة وغير

نظامية كهذه تبدو واضحة فإنها ستتطلب بعض التبرير ؛ ولكن سأبين أولاً أىّ المناطق فى نظرية السرد تعالجها الصفحات التالية .

يبدأ فصل المقدمة بتقرير عن نظرّيات الرواية السائدة فى السنوات قبل 1960 ، ثم ينظر نظرة عجلى إلى ما سبقها من نظريات فى الجزء الأول من القرن ، ثم يقدم النقاد والاتجاهات النقدية التى ستتم مناقشتها فى الفصول التالية . ويعنى الفصلان ، الثانى والثالث ، بالقضيتين اللتين كانتا ومازالتا أخطر القضايا فى تطوّر نظريات السرد الحديثة : تغيرّات المنظور الناتجة عن دراسة السرد عموماً بدلاً من دراسة الرواية ، وعن النظر إلى الواقعية بوصفها تقليداً أدبياً لاتمثيلاً للحياة يُعّول عليه . ويتضمن الموضوع الأخير إشارة إلى ماقد يبرهن على أنه أهمّ تطور فى نظرية السرد خلال السنوات القليلة التالية ، وهو تطبيقها على دراسة التأريخ والسيرة والسيرة الذاتية والتحليل النفسى . ويناقش الفصل الرابع محاولات البنيويين وغيرهم تعيين التقاليد المتحكمة فى المتتاليات السردية ، سواء كانت تخييلية أم واقعية . ويشكل أكثر دعاة التحليل البنيوى تأثيراً ، وهم رولان بارت Roland Barthes وجينيت وتشاتمان ، موضوع الفصل الخامس .

بين القصة والقارئ يوجد السارد ؛ من يسيطر على ماسيروى وعلى كيفية رؤيته . وقد حظيت وجهة النظر ، التى يعتبرها النقاد الأميركيون والألمان صفة السرد المحدّدة باهمّية متجدّدة فى السنوات القليلة الأخيرة ، وتكوّن الدراسات الحديثة عنها موضوع الفصل السادس . وفى الفصل السابع تعالج وجهة النظر بوصفها أحد مظاهر التواصل السردى بين مؤلف وقراء قد يشاركونه ، أولا يشاركونه ، الافتراضات والتقاليد نفسها فى التفسير . وبناء على ذلك فإن الفصول من الرابع إلى السابع تتقدّم من نماذج « نحوية » مجرّدة فى التحليل السردى إلى نماذج مبنية على المواضعات والتواصل . ويعنى الفصل الثامن بطرق خروج أشكال سرديّة ، مثل المحاكاة الساخرة Parody وماوراء التخييل Metafiction ، خارج الأطر المرجعية

النظرية ، ثم يعود الفصل إلى القضايا الأساسية التى تكوّن حقل الدراسة كله ، وهى الصفات المميّزة فى التخييل Fiction والسرد .

إن مناقشة النظريات الأدبية دون إظهار كيفية تطبيقها أمر صعب إن لم يكن عديم الجدوى ، ولكن أن تذكر عرضاً كيفية تطبيقها على مدىً واسع فى الأعمال التى قد لاتكون مألوفة للقراء عملُ أحمق . وقد ذهبت فيما يعد حلاً وسطاً غير مرضٍ إلى تطبيق النظريات المناقشة على قصص تدور حول الموتيفة [٢] الشعبية التقليدية مثل « هدية الحب تستعاد » ، وعلى قصة « غبطة » لكاثرين مانسفيلد (تظهر هذه القصص فى الملحق) ، وقصة « حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة » لإرنست همنجواى ، ورواية مغامرات هَكْلبرِّى فت ، فالتحليل المتكرّر للأمثلة نفسها يمكّن من مقارنة النظريات وتقييمها .

إننى أحاول ، بواسطة قائمة المصادر ذات الشرح والتعليق وبواسطة الأشكال المنثورة فى الكتاب ، التعويض عن اثنين من النواقص الملازمة لجهد يستهدف مسح حقل واسع ، وهما : تمثيل النظريات المناقشة على نحو غير ملائم ، والمعالجة السطحية للاختلافات بينها . ولا ينتج تكاثر المصطلحات التقنية فى نظرية السرد من اللامبالاه أو من صياغة كلمات جديدة ، دونما ضرورة ، لتحل محلّ كلمات أخرى هى قيد التداول فعلاً . إن أهداف المنظرين ، وبالتالى أطرهم التحليلية ، تختلف ؛ إنها ليست متساوية ، ولا توجد طريقة لتقليص أفكارهم إلى مفردات اعتيادية دون طمس ما هو ذو قيمة خاصة فيها . وقد قمتُ أحياناً ، وأنا أهّئ مقارنات مجدولة بين المصطلحات التى يستخدمونها ، باستبدال كلماتهم بغيرها من أجل إطار مرجعى عام ، ولكننى قمتُ ، أحياناً أكثر ، بتسليط الضوء على الفروق بينها .

وسأجعل المنظرين يخاطبون بعضهم ، محاولاً بذلك أن أدرك قصد كل منظر وطابعه ، وفى بعض الأحوال أجعلهم كمن يستبق التعليق على نظريات لم توجد حين كتبوا هم . وليس قصدى من ذلك أن أثير مشكلة ، وإنما أن أحفز حبّ الاستطلاع عند

القرّاء ، وأن أوجّهـهم نحو المقالات والكتب التى أناقشها . إن الأضرار واضحة فى معالجة نظريات معقدة . معالجة متشظية كهذه ، وأستطيع ، دفاعاً عن الطريقة ، أن أقدّم التعليقات التالية فقط .

فى كُل نظرية يوجد ، صراحة أو ضمناً ، الصوت المضادّ لمنظور نظرى آخر ، فما حثّ المنظّر على التفكير إنما هو تفكير منّظر آخر ، والمنطقة التى يتفاعل فيها الاثنان هى المجال الفعلى بين النظريات ، وهو ، بكليّته ، يكوّن محيط النقد . وتساعد الطريقة التفسيرية ، التى توفّر تقريراً كاملاً ودقيقاً عن نظرية ما ، على تأكد تكامل النظرية وعزلتها عن النظريات الأخرى . وبناء على ذلك تولّد تلك الطريقة إشارة لطيفة إلى الاختلاف أو انصرافاً عنه يجنّب النقّاد الجدل ، على افتراض أن الجدل نشاط فظ سئ المزاج . ولكن ، ماذا يمكن أن تكون النظرية سوى خطوة على الطريق إلى الحوار ؛ ولماذا تُخلق النظرية إن لم تكن رداً على أخرى أو جواباً عن سؤال ؟ إنّ ما آمل أن أنبه إليه هو حسن الفهم والتقدير لنظرية السرد بوصفها كلاً ، وللقضايا التى تبثّ الحياة فى مناقشاتها الناشطة ، جاعلة إياها ، فى الوقت الراهن ، أهم منطقة فى النقد الأدبى .

إن دراسات الأفكار الأساسية Themes والأنماط ، والأسلوبية ، والسرد غير الموثوق ، والسيميولوجيا ، وتحليل الخطاب والنص هى من بين الاتجاهات غير المذكورة ، والتى كان ينبغى مثاليا ، أن تكون حظيت ، على الأقل ، بمعالجة سريعة . وإنّ الأخيرة منها أكثر تقنية من أن تقدم بايجاز ، ويمكن أن يقال ذلك نفسه عن التحليل البنيوى المفصل للسرد ، المقدّم فى الفصل الرابع ؛ ولكن كتابات « جوناثان كيلر » Jonathan Culler « وربورت شولز » Robert Sholes وتشاتمان كانت قد جعلت ، بالفعل ، تلك الدراسات سهلة المنال عند جمهور واسع . وأحد أهم الكتب الحديثة عن السرد كتاب عنوانه « اللاوعى السياسى : السرد بوصفه فعلاً رمزياً اجتماعياً » لفريدريك جيمسون Fredric Jameson ، وهو كتاب يستعصى على الإيجاز ؛ ولكونى لم أناقشه فإننى أقترحه للقراء جنباً إلى جنب مع كتاب « وليم

داولنكَ « William Dowling المعنون جيمسون ، ألتيسر ، ماركس : مقدّمة إلى « اللاوعى السياسى » .

إننى مدين لـ : « دوريت كوهن » ، « وآن هارلمان ستيوارت » ، « وريتشاد شيلدون » لتزويدى بالمواد غير المنشورة المهمة لكتابى . وقد هيّأ تفرّغ علمى منحته جامعة توليدو الوقت الضرورى للبحث والكتابة . واستجاب ، متلطفاً ، توماس بافل ولوبومير دولوزيل لطلباتى من أجل تعليقات على أجزاء من المخطوطة ؛ وقد انقذانى من أخطاء قليلة فى مشروع وفّر إمكانيات لا متناهية لاقتراف الأخطاء . وقد أسهم الطلاّب فى وضوح كهذا الذى استطعت أن أحرزه عن طريق توجيه الأسئلة الصحيحة ، وانتهيت إلى توجيه الاسئلة إلى بعضهم ، وقد وفّر أربعة منهم (نيكولاس كونراد ، ديبورا رينيك جوزيف كوثريل ، وجونسون نوابيو) اجابات استخدمتها فى الصفحات التالية . إن من علّمنى أغلب ما أعرفه عن السرد هم النقاد الذين تكوّن أفكارهم جوهر هذا الكتاب ، وأستطيع أن أقدّم إليهم ، فقط ، امتنانى واعتذاراتى عن كونى لم أمثّلهم على نحو أتم وأدق . وقد جعلت تعليقات القراء عند مؤسسة جامعة كورنيل للنشر الكتاب أحسن مما كان سيكون بخلاف ذلك . كذلك وفر كاى شورر ، كبير محرّرى المخطوطات وباتريشيا ستيرلنكً ، تصحيحاً شديد التدقيق . إننى ممتن لكلود بريموند للسماح باستنساخ المخطط ، من « علم تشكل الحكاية الشعبية » ، الذى يظهر فى الشكل 4 ب .

لقد استبعدتُ الهوامش لكى أقلّل الركام التوثيقى إلى حدّه الأدنى ، ويمكن العثور فى قائمة المصادر ، المقسّمة حسب الفصول وأقسامها ، على مصادر الإشارات فى النصّ .

مقدمة

تضم المكتبة العربية ، لاسيما فى أقطار المغرب العربى ، عدداً من المترجمات فى حقل السرديات ، وأغلب تلك المترجمات عن الفرنسية ، أما الدراسات الأمريكية فلا تزال نادرة . وتتناول الدراسات المترجمة ، وكثير منها كتيبات ، مظهراً أو أكثر من مظاهر السرد ، أو نظرية لناقد من نقاد السرديات .

تختلف الدراسة المترجمة فى هذا الكتاب عن غيرها من المترجمات فيما يلى :

1 – هى دراسة موسعة ومتكاملة ، وهى كذلك حديثة ، ظهرت فى الولايات المتحدة عام 1986 .

2– تقدم مجهوداً أمريكياً فى حقل السرديات ، وتطلع القارئ العربى على التباين بين الطريقتين ، الفرنسية والأمريكية ، فى هذا النوع من الدراسات وفى الدراسات النقدية عموماً . وتجنح الطريقة الفرنسية ، كما تظهر فى المترجمات المنشورة ، إلى الغموض والإغراب فى المصطلح وأسلوب التعبير وطريقة التناول . وتتصف الطريقة الأمريكية ، كما تبدو فى الدراسة التى يقدمها هذا الكتاب ، بالوضوح فى المصطلحات وصياغة الجملة وأسلوب التعبير ، وهى تقصد الهدف من أقصر السبل دون محاولة الالتفاف حوله .

3– شمولية الدراسة مقارنة بما سبقها من الدراسات المترجمة وغير المترجمة ، ويشير مؤلفها نفسه إلى هذه الشمولية . الدراسة مسح لنظريات السرد فى عقدى الستينات والسبعينات ، مع الإشارة إلى جهود ما قبل هذين العقدين . ويتناول هذا المسح أهم الجهود الأوربية والأمريكية حسب تعاقبها الزمنى دون إغفال للتحليل والمناقشة .

تقوم مقدمة الكتاب مقام الفصل الأول ، وتتناول نظريات الرواية قبل الستينات ، وتشير بإيجاز إلى محاولات الكتاب فى الجزء الأول من القرن العشرين فى هذا الشأن .

ويعرض الفصل الثانى تغير المنظور فى الدراسات النقدية من دراسة الرواية إلى دراسة السرد .

يدرس الفصل الثالث الواقعية بوصفها تقليداً أدبياً لا تمثيلاً للحياة يعول عليه وتوسيع مفهوم السرد ليشمل التأريخ والسيرة والسيرة الذاتية والتحليل النفسى .

يقدم الفصل الرابع محاولات البنيويين فى وضع قوانين تتحكم فى بنية المتتاليات السردية ، واقعية كانت أم تخييلية .

ويتناول الفصل الخامس بنية النص ، ويقارن جهود النظريات المختلفة فى دراسته .

يتضمن الفصل السادس وجهة النظر Point of View ، وهى الزاوية التى ينظر منها السارد الذى يسيطر على ما يروى وكيفية رؤيته .

يعالج الفصل السابع وجهة النظر بوصفها أحد مظاهر التواصل السردى بين مؤلف وقراء قد يشاركونه أولا يشاركونه التقاليد والافتراضات نفسها فى التفسير .

ويعنى الفصل الثامن بخروج بعض الأشكال السردية ، مثل المحاكاة الساخرة Parody ، وما وراء الخيال Metafiction ، خارج الأطر المرجعية النظرية ، وكذلك الصفات المميزة فى الخيال والسرد .

وهناك ملحق يتضمن نصوصاً اختارها المؤلف للتحليل ، وهى : « هدية المحب » « تستعاد» ، من حكايات التراث الشعبى المتداولة ، ثم « حكاية البحّار » ويقيمها تشوسر على عناصر الحكاية الشعبية الأولى ، بعد إغنائها بتفاصيل تناسب الإطار الزمانى المكانى الذى وضعت فيه .

والنص الثالث قصة « غبطة » لكاثرين ما نسفيلد . أما قصة « حياة فرانسيس ماكومبر السعيد القصيرة » لإرنست همنكواي ، ومغامرات هكلبرى فن لمارك توين فلا يتضمنهما الملحق . ويجد المؤلف أن التحليل المكرر للأمثلة نفسها يمكن من مقارنة النظريات وتقييمها .

وينتهى الكتاب بقائمة مصادر ذات شروح وتعليقات كثيرة تقدّم للقارئ العربى مكتبة جيدة يمكنة الرجوع إليها متى رغب وشاء .

ولقد كان على المترجمة أن تنفق كثيراً من الجهد والوقت ، وأن تستشير كثيراً من معاجم اللغة ومعاجم المصطلحات الأدبية والنقدية ، وأن ترجع إلى كتب أدبية ونقدية كثيرة ، وذلك من أجل توفير مقابلات عربية لمصطلحات أجنبية دقيقة وكثيرة ، وفى حقل جديد من حقول الدراسات النقدية . وقد استخدمت المترجمة ، فى بعض الأحيان ، المقابلات العربية المتداولة فى الترجمات المنشورة قبل هذه الترجمة ، ولكنها ، أحياناً أخرى ، ارتأت أن تستخدم مقابلاً عربياً مختلفاً ، تعتقد أنه أدق فى أداء مدلول المصطلح الأجنبى . وهيأت المترجمة مجموعة من الهوامش ، تعرّف ببعض الأسماء أو بعض لمصطلحات ، حينما استوجبت الضرورة ذلك . وترد أرقام الهوامش فوق السطر بين [ ] تمييزًا لها عن إحالات المؤلف التى ترد على السطر بين ( ) .

هذه الترجمة جهد أكثر من عامين ، ولعل فيها ما ينفع الناس ويمكث فى الأرض .

د . حياة جاسم محمد

المقدّمة

حلت نظرية السرد ، خلال الخمسة عشر عاماً الماضية ، محلّ نظرية الرواية بوصفها موضوعاً يحظى باهتمام مركزى فى الدراسة الأدبية . والفرق بين الإثنّين ليس قضية عموميّة فقط – كما لو كنّا ، بعد أن حلّلنا نوعاً من القَصَص ، واصلنا دراسة الأنواع الأخرى ، ثم وصفنا الجنس الذى يجمعها إننا ، بتغييرنا تحديد ما يُدرس ، نغيّر ما نرى ؛ وحين تُستخدم تعريفات جديدة لتخطيط المنطقة نفسها فإن النتائج ستختلف ، كما تفعل الخرائط الطوبوغرافية والسياسية والسكانية حيث تكشف كلّ منها مظهراً واحداً من مظاهر الواقع بتجاهلها كلّ المظاهر الأخرى . وفى النقد الأدبى ، بالطبع ، اتفاق أقل مما يوجد فى علم رسم الخرائط ، ولكّن التناظر يلفت الانتباه إلى حقيقة أنّ النظريات الأدبية تُوضع لأغراض مختلفة ، وأنّ فائدتها ، بالإضافة إلى دقتها ، ينبغى أن تؤخذ فى الاعتبار حُين يقارن بعضها ببعض . ومن المفيد ، لفهم التحول النقدى الحديث إلى الاهتمام بالسرد ، النظر أولاً إلى المشكلات التى حاولت النظريات القديمة والنظريات الحديثة حلّها .

نظريات الرواية ، 1945 - 1960

تعتبر الرواية الآن نوعاً أدبياً رئيساً ، والنتاج الأدبى الأكثر تمثيلاً للثقافتين الأوربية والأميركية منذ الفترة الرومانتيكية ، ولكنّها قبل العقود الثلاثة الماضية . لم تكن تحرز هذا التقدير والقبول العام . ويمكن أن يجد المرء ، حتى اليوم ، آثار هذه الوضعية الثانوية المخصصة للرواية فى مناهج الكليات التى لا تجعل المسرودات النثرية Prose Narratives ضمن دروسها المرتبة وفق التعاقب التاريخى ، وبعد الحرب العالمية الثانية كانت أهداف نقاد الرواية وطرقهم ، محكومة غالباً برغبتهم فى إظهار أهمية النوع الأدبى (الرواية) فى زمن كانت فيه دعاوى الجدارة الأدبية مبنية على تحليل الشكل طالما استمرت مناقشات الرواية تؤكدّ على موضوعها . ومحتواها ، متجاهلة قضايا الشكل التى كانت حينذاك مهمة فى النقد وعلم الجمال ، فإنّ الرواية

ستبقى نوعاً غير معترف به فى الدراسة الأدبية . وقد أظهر النقاد الجدد ، بتركيز اهتمامهم على قصائد منفردة ، أن دعاوى القيمة الجمالية والمعنى يمكن أن تُعزز بتحليل مفصل للشكل .

وإحدى الطرق التى تحرز للرواية تقديراً ، يمُنح تقليدياً للأنواع الأخرى ، هى الكشف عن أن تقنياتها تساوى تقنيات الملحمة والمسرحية والشعر فى براعتها وتعقيدها ، وأن أشكالها لاتقل أهمية عن أشكال الأنواع الأخرى . وبعد الحرب العالمية الثانية أخذ عدد من النقاد على عواتقهم هذه المهمة ، فاقترح مارك شوررMarh Schorer) « التقنية بوصفها اكتشافاً » فى مقالته (1947 نظرة إلى الرواية أحرزت قبولاً عاجلاً وعاماً : « لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوى فى حد ذاته ليس حديثاً عن الفنّ أبداً ، ولكن حديثاً عن التجربة ؛ وأننا لا نتحدّث بوصفنا نقاداً إلا حين نتحدّث عن المحتوى المُنجَز ، أى الشكل ، العمل الفنى بوصفة عملاً فنياً . والفرق بين المحتوى ، أو التجربة ، والمحتوى المنجز هو التقنية . إذن ، فحين نتحدث عن التقنية فإننا نتحدّث عن كلّ شئ تقريباً ... ولم يعد فى وسعنا أن نعتبر نقد الشعر الذى لا يسلّم بهذه العموميات نقداً يقصد به الجدية ؛ ولكنّ قضيّة التخييل Fiction لم تترسّخ بعد وقد طبعت مقالة « شورر » مرة أخرى فى أشكال القصة الحديثة (1948) ، وهى مجموعة من المقالات تتوافق مع وجهة نظره الخاصة . وفى الطبعة الثانية من ذلك الكتاب (1959) كتب « وليم فان أوكونر William Van oconnor » مُعدّ الكتاب ، ملاحظاً أنّ نقد القصة ، من نوع النقد المكرّس للشعر ، كان ، نسبياً ، نادراً حين نُشر الكتاب أولاً ؛ « ومنذ ذلك الحين أصبح مألوفاً .»

وقد تجاهل «شورر » وأغلب معاصريه ، أو انتقدوا ، المفردات التقنيّة الموروثة التى تعامل الرواية بوصفها مركّباً من العقدة والشخصية والمحيط والفكرة المركزية (مصطلحات تنطبق على المسرحية أيضاً) ، أما التقنيات الخاصة بالرواية فتتضمّن علاقة المؤلف بالسارد ، وعلاقة السارد بالقصة ، والطرق التى بواسطتها

يوفّـران مـدخـلاً إلى عـقـول الشـخـصـيـات وأمـور تخصّ « وجـهـة النظر» إذا افترضنا أن المؤلف يحاول أن يحقق تمثيلاً موضوعياً وواقعياً – متحرّراً من التعليق المتطفّل الذى يحيل الشخصيات إلى دمى عن طريق الحكم عليها حال تقديمها ، ومعقولاً بفضل الوسائل التى بها تنفذ إلى العقول والأحداث – فإنّ تحليل وجهة النظر يغدو وسيلة لكى نفهم كيفية اندماج الشكل والمضمون فى الرواية . ولكنّ الشكل ليس كيفية سرد القصة لاغير ، بل إنه يمكن أن يشمل بنية الصورة ، والاستعارة ، والرمز الذى ينبثق من الفعل ؛ ولذلك يمكن دراسة الرواية بالطرق التى سبق تطبيقها بنجاح على الشعر . وقد كانت مقالة جوزيف فرانك Joseph Frank ، المعنونة « الشكل المكانى Spatial فى الأدب » (1945) ، مثالاً مؤثراً لهذا النوع من التحليل ، وقد ناقش موضوعين آخرين برهنا ، فيما بعد ، على أهميتهما فى نظرية السرد : معالجة الزمان (بوصفة هماً جمالياً بالإضافة إلى كونه هماً تمثيلياً) ، والعلاقة بين الرواية وبنى الأسطورة .

ويلتقى تحليل وجهة النظر بتحليل الصور والرموز فى مناقشات « تيار الوعى » الذى عّرفه لورنس بولنج Lawrence Bowling (1950) بأنّه « طريقة السرد التى بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطى اقتباساً مباشراً من العقل لامن منطقة اللغة فقط ولكن من الوعى كلهّ » . وقد وَصف تقنيات تيار الوعى وتتبع تاريخها كتابان ألّفهما ، بالتعاقب ، روبرت همفرى Robert Hamphrey (1954) مولفن فريدمان Melvin Friedman (1955) ؛ وقد عالج ليون إيدل Leon Edel ، فى كتابه المعنون الرواية النفسية ، 1900 - 1950 (1955) ، تعبير الرواية الرمزية عن الوعى فى الإطار الأعّم ، الأمر الذى يتطلّب منّا ، كما قال ، أن نقرأ « التخييل النثرى كما لو كان شعراً » .(207) .

وينبغى لنظرية الرواية ، مثالياً ، أن تساعد على فهمنا جميع الروايات بصرف النظر عن الزمن الذى كتبت فيه ، ولكنّ النظريات الأدبية نادراً ، وإن لم يكن أبداً ، ما

تكون مثالية ؛ وتنشأ مواطن قوّتها ومحدودياتها من المشكلات العملية التى تنوى حلّها وقد وجد النقاد ، وهم يحاولون أن يثبتوا أن الرواية تستحقّ الدراسة النظرية ، أن الروايات الحديثة تهّيئ لهم أحسن برهان على دعواهم وقد ناقش روائيو العصر الحديث ، من جوستاف فلوبير Jostave Flaubert وهنرى جيمس Henry James إلى الوقت الحاضر ، كثيراً من التقنيات التى يؤكد عليها النقاد ، ولم يكن من قبيل الصدفة ، إذن ، أن تهيّئ رواياتهم أحسن الأمثلة على موضوعية السرد ، والسيطرة الفنية على وجهة النظر ، واستخدام الرموز والصور بوصفها مكررات (موتيفات) ، والوسائل البارعة فى تمثيل الوعى . ولا تسطيع أن تنجو من بعض التحديدات نظرية الرواية حيث تكون مؤسسة على المعتقدات النقدية لوضعية تاريخية خاصة ، وتؤكد على أدب فترة خاصة . ولم يكن الروائيون الانكليز والأميريكيون ، قبل أواخر القرن التاسع عشر ، يوجّهون اهتماماً خاصاً إلى تحسينات الشكل التى أكدّ عليها بعض من خلفهم ، وأىّ وصف للرواية على أساس هذه التقنيات يمكن أن يؤدى إلى تخمينات جزئية أو ضارة عن أمثلة روائية أسبق . وقد نزع بعض نقاد ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ممن أكدّوا على شكل الرواية ، إلى أن يخطّئوا الطرق التى استخدمها الروائيون الذين سبقوا هذا التقليد الفنى أو رفضوه ؛ ومثّل آخرون تاريخ الرواية بوصفه تطوراً من طرق غير منظمة وغير معتنى بها إلى تمثيل محّسن للوعى فى القرن العشرين .

ولم يمضِ التأكيد على الملامح الشكلية للرواية ، بعد الحرب العالمية II ، دون تحدّ فى زمنه . وقد اقترح هارفى ليفن Havry Levin (1963) أنّ ذلك التأكيد كان ، جزئياً ، نتيجة للأحوال التاريخية : فقد شعر النقاد ، فى فترة الركود الاقتصادى فى الثلاثينيات ، أن عليهم أن يحّولوا الأدب إلى علم اجتماع ؛ أما فى فترة ما بعد الحرب « فإن الصفات الشكلية تحظى باهتمام دقيق ، فى حين يُقلّل من شأن المظهر الاجتماعى مرة أخرى » ، وقد يشير ذلك إلى « تراجع ضغوط التاريخ نفسه » . وقال

- ليونيل تريلنج Leonel Trilling (1948) أن التركيز على شكل الرواية خطر على الناقد والروائى كليهما : « من المؤكّد ، تقريبا ، أن الانشغال ، عن وعى ، بالشكل فى الوقت الحاضر يؤدّى بالروائىّ لاسيما الناشئ ، إلى المحدودية ..... الشكل يوحى بالكمال وقد ثبتت النهايات فى مواضعها ، ويُنظر إلى الحَلّ بوصفه فك تناقضات لا غير، وعلى الرغم من أنّ للشكل ، بناءً على ذلك ، جاذبيته الواضحة فإنه لن يستطيع إفادة التجربة الحديثة على نحو ملائم » .

وقد تميّزت الرواية ، فى رأى أولئك النقاد ، عن الأنواع الأدبية الأخرى بواسطة محتواها وموضوعها – تمثيل الحياة فى تنوّعها كلهّ . وفى الحقيقة أن الرواية ظهرت إلى الوجود عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية ، ولذلك يمكن أن يعتبر التحرّر من التقييدات الشكلية صفتها المعرّفة . وإنّ التحوّل من تكرار مجهول المصدر لحكايات تقليدية إلى قصص أصلية حافلة بتفصيلات ظرفية يظهر سبب اعتبار الرواية ، عادة ، نوعاً واقعياً ، وإن تنوّع تقنياتها ، من هذا المنظور ، ناتج عن تنوّع التجربة نفسها . وإذا كانت هوية الشكل تتعيّن بالتحسين الأسلوبى فإنه ينبغى الاعتراف بأن « الرواية ،كما قال عنها الكثيرون ، أقل الأنواع فنية » ، فى رأى تريلنج . ولكن يمكن تصوّر الشكل تصوّراً مختلفاً : « تحقق الرواية ، غالباً ، أحسن تأثيراتها الفنية حين لا تكون منشغلة بتلك التأثيرات ، وحين تركّز على التأثيرات الأخلاقية ،أو حين تقتصر على الإخبار عما تعتبره حقيقة موضوعية » . وقد اتفق ف . ر . ليفز F . R . Leavis (1948) مع تريلنج ، حيث ذكر أنّ الروائيين العظام فى التراث الانكليزى كانوا معنيين بالشكل ولكن بمعنىً أخلاقى لاجمالى . وإذا درسنا ، مثلاً ، الكمال الشكلى فى رواية جين أوستن المعنونة « إيما » « فإننا نجد أن من غير الممكن تقدير ذلك الكمال إلا من منطلق الانشغالات الأخلاقية التىّ تميّز اهتمام الروائية الخاص فى الحياة » . وتجتذب الرواية ، نتيجة اعتبارها نوعاً تمثيلياً تشكّله القيم الإنسانية ، مجالاً واسعاً من التعليق . فيمكن أن ينظر إليها الناقد

بوصفها سجلاً للمشكلات التى تواجة الأفـراد فى بنـية اجتـماعية مستـقّرة ، وقد تقـرّرت لهم ظروفـهم وأصلهم الطبـقى ، أو المشكلات التى يواجـهـهـا الأفـراد حين يواجهون تغيّراً اجتماعياً . ويمكن أن تقوم الرواية بوظيفة المخبر مستحضرة إلى الوعى الأحوال الإنسانية المختلفة التى لم تكن الثقافة والأدب ، سابقاً ، يعتبرانها مهمة . ويمكن أن تسجّل الرواية التجربة الإنسانية مكوّنة بذلك الأساس لتواريخ المؤرخين الموضوعية وربما شارحة إياها . وأعمّ من ذلك ، يمكن أن تعتبر الرواية المنطقة التى يقابل فيها الوهم (فى شكل معتقدات وأيديولوجيات موروثة ، غرور ، رغبة رومانتيكية ، الرغبة فى التملك) الواقع (الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تكوّن الأساس لتلك القلاع فى الهواء) . وإذا كانت « آداب السلوك » ، العادات الاجتماعية التى يناور بها الأفراد ليخفوا أغراضهم ويحققوها ، واحداً من مراكز اهتمامات الرواية فإن النقود هى ، بكيفية لا تقلّ وضوحاً عن الأولى ، مركز آخر ،لأنها الأرضية التى عليها يحدّد المجتمع قيمه الأخلاقية والمادية ويشوّشها . بالتأكيد على صدق التمثيل والقضايا الأخلاقية فى هذا التقليد النقدى مرتبط بأهدافه التربوية : فحتى حين لا تكون الرواية تعليمية فإنها يمكن أن تستخدم لإحراز معرفة عن الحياة .

ويعتقد أغلب النقاد الانكليز والأميريكيين أن الرواية تأصّلت فى القرن الثامن عشر ، وينبغى أن تهيئ نظرية شاملة للنوع الأدبى بعض الشرح لسبب ظهورها فى ذلك الوقت . وقد حاول النقاد الذين ركزوا على ملامح الشكل فى الرواية أن يبرهنوا على أنّ وجهات النظر الشخصية وتسجيل الوعى أصبحا مهمين فى الأدب حين بدأت الفلسفة والفكرة السياسية والمجتمع تؤكّد على استقلالية الفرد . أما النقاد الذين يعتبرون الرواية تصويراً للواقع الاجتماعى فيعتقدون أن ظهورها علامة على انبثاق الطبقة الوسطى بوصفها قوّة تشكلّ التاريخ ، منهية بذلك الفترة التى صوّر فيها الأدب كلّ الشخصيات ، ما عدا أفراد الطبقة الارستقراطية ، فّظة ومضحكة وغير جديرة بالتعامل الجاد . وقد اتفق إرفنج هاو Irving Howe وليزلى فيدلر Leslie Fiedler مع

فيليب راف Philip Rahv وليفن وتريلنج على أن الطبقة البورجوازية ورغبتها فى التملك المادى تشكل المحرك الرئيسى فى الرواية دافعة شخصيأتها ومجتمعها فى اتجاه حالتنا الراهنة . وبناء على ذلك فإن الرواية وثيقة الصلة بتشخيص القضايا الاجتماعية والثقافية .

وقد أيدّ والتر ألان Walter Allen (1955) ويان وات Ian Watt (1957) الرأى القائل بأن الرواية ، المتميّزة عن سواها بالواقعية ، ظهرت فى القرن الثامن عشر استجابة للتغيّرات فى المجتمع والفلسفة ومفاهيم التاريخ .

لقد ذكرتُ سابقاً أن تعريفات الرواية تتضّمن طريقة تقييم النوع الأدبى وتاريخه ، فاذا عُرّفت عن طريق الرجوع إلى التقنية اعتُبرت متطوّرةً نحو كمال تحقق فى القرن العشرين ، وحين تُدرك بوصفها سجلاً تمثيلياً للتجربة الإنسانية فإنّ تاريخ الرواية وإنجازاتها تُرى بطريقة مختلفة : فالروائيون الكبارهم الروائيون الواقعيون فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، من جين أوستن وبلزاك إلى توماس مان . وقد أقرّ ناقدان من أهم نقاد القرن العشرين ، جورج لوكاش George Lukacs وإيريك أويرباخ Erich Auerbach ، هذه النظرة التى كانت سائدة بين نقاد الخمسينات الأميركيين . وقد اكتشف مناصرو الواقعية علامات انحلال فى الرواية ؛ وألمح عددٌ من النقاد ، فى العقد التالى للحرب العالمية الثانية ، إلى أن موت الرواية قد يكون وشيكاً ، وربما كان السبب هو أنّ البناء الطبقى الذى يزوّد الرواية بموضوعاتها قد استُبدل بـ « المجتمع الجماهيرى » لما بعد الرأسمالية الصناعية . وفى رأى أولئك الذين اعتقدوا بأن الرواية انعكاس دقيق لزمانها ، أن « القوطية الأميركية الجديدة [3] » وتخييل الجيل المنهزم [4] الذى يتعامل مع شخصيّات شاذة وغريبة لا يمكن إلا أن تعتبر برهاناً على انحطاطٍ فى الإبداع ، أو تقرأبوصفها رمزاً للانحلال الثقافى .

هذا العرض الانتقائى لنظريات الرواية بعد الحرب العالمية الثانية – مجموعة تؤكدّ على الشكل والأخرى تؤكدّ على الموضوع والمحتوى مفرطة فى التبسيط . وتوفر مقالات برادفوردبوث Bradford Booth ونورمان فريدمان Norman Friedman ، المدرجة فى قائمة المصادر ، تقريراً أكثر تفصيلاً عن الاتجاهات النقدية خلال تلك الفترة . ولكن الآراء التى ناقشتها كانت هى السائدة ، ويمكن تتبع معارضة أحدها الآخر إلى بداية القرن . لقد أكد بيرسى لوبوك Percy Lubbock وجوزيف وارين بيتش Joseph Warren Beach خلال العشرينات والثلاثينات على أهمية التقنية فى « الرواية متقنة الصنع » ، فى حين ناصر إى . م . فورستر E . M . Forster نظرة أقلّ شكلية إلى طرق السرد . وقد واصل لوبوك وبيتش التقليد الذى أسسه هنرى جيمس المعتبرة مناقشاته لوجهة النظر بين أوليات المناقشات المتاحة وأحسنها . وقد تعرّض جيمس ، المعجب ببراعة إيفان تورجنيف التقنية ، إلى معارضة من هـ . ج . ويلز الذى اعتبر الرواية ، مقتفياً فى ذلك تقليد ديكنز ، وسيطاً للفهم ، وأداة لاختبار النفس ، واستعراضاً للأخلاق وتحويل أساليب السلوك ، ومصنعاً للعادات ، ونقداً للقوانين والمؤسسات ، وللعقائد والأفكار الاجتماعية .

تفهم النظريات أحسن فهم من منظور تاريخى ، وعلى الرغم من وجود اختلافات بين نظريات النقاد الأميركيين والانكليز إلى الرواية خلال العقود الخمسة الأولى من هذا القرن فإن تلك النظريات كانت مؤسسة على مجموعة من الافتراضات الثابتة إلى حدّ ما . وكان أساس مقابلة الشكل بالموضوع والمحتوى اتفاق على أن هذه المكوّنات هى المكوّنات الأساسية للرواية ، فإن الاهتمام بتصوير الوعى ، من ناحية ، مضادٌ للنظرة التى ترى أن الرواية ينبغى أن تصوّر الحقائق الاجتماعية ، ولكن بمعنىً أوسع ، يقوم هذان الموقعان على معارضة الذاتية بالموضوعية ، مما يشترك فيه الطرفان . ويتفق مناصرو الموقعين ، على الرغم من اختلافاتهما ، على أن النقل

الدقيق ، سواء كان نقل ما فى العقل أو العالم ، مرغوب فيه . وقد حاول بعض النقاد أن يتجنبوا هذه التضادات أو يتغلبوا عليها ـ كما هو واضح فى المقتبسات المذكورة أعلاه عن شورر وليفيز) ، ولكن لم تتيسر طرق مهمة نظرياً إلا فيما بعد القيام بذلك ، حين ترجم نقد لوكاش إلى الانكليزية ، ووسّع فريدريك جيمسون مفاهيم لوكاش الديالكتيكية عن الشكل والمحتوى .

وفى هذه الفترة حصلت تغّيرات مهمة فى المفاهيم الأنكلو أميريكية Anglo - American عن الرواية ، وذلك فى إطار واسع من الاتفاقات والاختلافات . وفى أوائل هذا القرن كان تعريف الرواية ، ومن ثم تاريخها ، مازالا أموراً مختلفاً حولها ، إذ رأى بعض النقاد أنه لم يكن هناك تغيّر حاسم فى تطور السرد النثرى منذ العصور الوسطى ، وجادل آخرون أنّ الرواية نوع أدبى واقعى – يمكن تمييزه بوضوح عن الأنواع التى سبقته – تأصّل فى أعمال جون بنيان John Bunyan و/ أو دانيل ديفو ، وساموئيل ريتشارد سون وهنرى فيلدنج . وفى الكتب التى تدرس الرواية يضمّن مناصرو الرأى الأخير مناقشة قصص الرومانس [5] لكى يظهروا كيف تختلف الاثنتان عن بعضهما ، ولكن حالما أحرزت نظرتهم ، التى تسوّى بين الرواية والواقعية ، قبولاً عاماً تراجعت مناقشات الرومانس . وفى النقد وبرامج الكليات كانت هناك نزعة إلى تضييق المجال الواسع من السرد النثرى وحصره فى الرواية والقصة القصيرة . هناك كتاب أميريكيون كبار ، مثل هوثورن وميلفل ، لايتلاءمون تلاؤماً مريحاً مع التقليد الواقعى ، وقد وفروا قوّة دافعةً لدراسة البنى الأسطورية والرمزية التى نوقشت أعلاه . وكان التغيرّ الآخر الجدير بالملاحظة هو التركيز المتزايد على وجهة النظر بوصفها الوسيلة التقنية الأساسية فى السرد ، واختفت ، تقريباً ، مناقشة العقدة على الرغم من جهود ر . س . كراين R . S . Crane وآخرين للإبقاء عليها . إن مفهوم العقدة نفسه مرتبطاً بالحكايات التقليدية والوسائل الفنية المبتذلة فى الحكايات الرائجة بين عامة الناس ؛ ومثل هذه الصيغ غير واقعية ، ويتجنبها روائيو العصر الحديث عادة .

نظريات السرد : فراى ، بوث ، والبنيوية الفرنسية

لقد قام أول تحدّ جدير بالملاحظة لهذا التقليد النقدى بإعادة تعريف القضايا المعالجة بواسطة وضعها فى منظور تاريخى ونظرى أشمل . وفى كتاب تشريح النقد (1957) جادل نورثروب فراى Northrop Frye مختلفاً مع نزعة اعتبار الرواية الواقعية أحسن أشكال التخييل النثرى أو ، ربّما ، شكلة الوحيد : « إن مؤرخ الأدب ، الذى يعتبر التخييل والرواية شيئاً واحداً يربكه الوقت الذى استطاع العالم فيه أن يحيا دون الرواية ، ويتقيدّ منظوره إلى حدّ غير محتمل حتى يصل إلى حريته الكبيرة عند ديفو .... ومن الواضح أنّ هذه النظرة ، المتمركزة حول الرواية ، إلى التخييل النثرى منظور بطليموسىّ لم يعد ممكن الاستعمال لكثرة تعقيده ، وينبغى أن تحل محلّه نظرة كوبرنيكية أكثر صلة بالموضوع . (303 - 4) . والرواية ، فى رأيه ، ليست إلا نوعاً من جنس هو « التخييل » وقد كانت الكلمة الأخيرة ، أصلاً ، تعنى شيئاً مصنوعاً وليس شيئاً زائفاً . وعن طريق تعيين التقاليد المختلفة المستخدمة فى أنماط متنوعة من الأدب الخيالى سيتمكّن الناقد ، مثلاً ، من أن يتجنّب الحكم على الرومانس (التى تتضمّن شخصيّات مؤسلبة أو معالجة بطريقة مثالية) بالإحالة إلى طرق التشخيص المناسبة للرواية الواقعية . وقد عيّن فراى ، بالإضافة إلى الرواية والرومانس ، نوعين من التخييل النثرى – الاعتراف (السيرة الذاتية) والتشريح (الذى يقدم « رؤية للعالم بلغة نموذج فكرىّ واحدً ») وأظهر أن الأنواع الأربعة تختلط ببعضها ، وأنّ الرواية ممتزجة بالثلاثة الأخرى . وسيعالج الفصل التالى تصنيف فراى بتفصيل أكثر ؛ ويكفى ، فى الوقت الحاضر ، القول بأنّ كتابه يعلّم لمرحلة مهمة فى الانتقال من نظريات الرواية إلى نظريات السرد .

وبعد زمن قصير من تقديم فراى منظوراً أوسع إلى مناقشات موضوع التخييل وتقاليده تحدّى واين بوث Wayne Booth مفاهيم التقنية السردية التى كانت قد أحرزت قبولاً عاماً فى السنوات المتقدّمة . ويدرج القسم الأول من كتابه بلاغة التخييل

(1961) مبادئ هذا التقليد « الروايات الحقيقية ينبغي أن تكون واقعية » ؛ « ينبغي أن يكون جميع المؤلفين موضوعيين » ؛ لاينبغي للفن الحقيقي أن يسترضي أنواق الجمهور عبر إغراءاته العاطفية أو الأخلاقية – ويجادل أنّ هذه المبادئ مبنية على نظرة غير صحيحة إلى ما هية التخييل وما يفعله . فإذا أخذت هذه المبادئ مجتمعةً فإنها تعني ، ضمناً ، أن الرواية تحرز قيمة فنية بتحرير نفسها من القيم الإنسانية لكي تصبح تمثيلاً خالصاً مكتفياً بذاته . ولكنّ الرواية ، حتماً ، شكل « بلاغة » في كونها تتضمّن تواصلاً بين مؤلف ضمني وجمهور قراء ، ولا يمكن فهم الطرق المختلفة التي تستخدمها لتأمين تأثيراتها منفصلةً عن قضايا النغمة ، والموقف ، والتقويم الضمني ، والدرجات المتغيِّرة للبعد الموقفي بين المؤلف الضمني ، والسارد ، والشخصيات ، والقارئ . ويعالج بوث في القسمين ، الثاني والثالث من كتابه ، استعمالات تعليق المؤلف في التخييل (ويعتبر عادة تدخلاً قديم الطراز وغير مصقول) وضدّه وهو « الحكي الموضوعي » . ويذهب إلى أنّ الأخير ، الذي يناصره أبطال الرواية الحديثة ، لا يتحقق في الممارسة إلا نادراً ، مادام القارئ الماهر يستطيع أن يستكشف علامات على موقف المؤلف . وحينما لا يكون لدى القراء والنقاد مفاتيح لفكرة المؤلف عمّا يصوّره فإنهم ، غالباً ، يحارون فيما تعنيه القصة وفي كيفية تقييمها . ولقد وسّع فراي حدود التخييل ليظهر أنّ الرواية واحدة من مجالاته ؛ وأزاح بوث بعض علامات الحدود التي فصلت التخييل ، بوصفة فناً ، عن الطرق الاعتيادية لنقل المعنى بواسطة اللغة .

لقد نُشرت خلال الستينات عدة مجموعات من الكتابات عن نظرية السرد منذ هنري جيمس (تُنظر قائمة المصادر الخاصة بالقسم . 1 .1) ؛ وهي تحتوي على عدد من المقالات ومقتطفات من كتب سبق لي أن ذكرتها . وتعالج الفصول التالية اتجاهات في نظرية السرد ابتداءً بفراي وبوث ، وفيها تعاود الظهور بعض الأفكار الرئيسة من النقد الأسبق ، ولكنها غالباً ما تظهر في ضوءٍ جديد بالنظر إلى تغيّر أرضية المناقشة النقدية في السنوات الواقعية بين الفترتين . إن محاولة تقديم وصف موجز للكتلة

المختلطة من النظرية الحديثة ، والتى تقزّم نظرية العقود المتقدّمة فى الكمية والتعقيد ، ستكون بالضرورة محاولة جزئية ، ولكنها يمكن أن تقوم بمهمة تقديم الموضوعات والنقاد الذين تجرى مناقشتهم فى الفصول الآتية .

هناك عاملان مسئولان إلى حدّ كبير ، عن التغيّرات التى ظهرت فى الستينات . أولاً : أصبحت نظرية السرد موضوعاً عالمياً للدراسة ، فى حين ظلّ النقاد عادة ، فى الفترة السابقة ، ضمن حدود تقليدهم الأدبى والأكاديمى الخاص . ثانياً : أصبحت تلك النظرية موضوعاً تتم دراسته فى فروع مختلفة من المعرفة . إننا عادة نفترض أن المعرفة العقلانية قائمة على مجموعة واحدة من المبادئ التى تنتج ، حين تُطبق على موضوعات خاصة للدراسة ، نظريات وقوالب بنيوية مختلفة . وقد كان هذا الافتراض حاسماً فى تطوّر البنيوية الفرنسية فى الستينات ونظريات السرد التى أثمرتها . لقد اعتبر النقاد البنيويون دراسة الأدب قسماً من أقسام « علوم الإنسان » (ما ندعوه نحن الانسانيات والعلوم الاجتماعية) ، واستخدموا أكثر فروع المعرفة الإنسانية علمية – الألسنية – ليكون قالباً أو مخططاً لتطوير نظريات تربط الأدب وعلم الإناسة وعلم الاجتماع . وحالما تحرّر النقاد من الاعتقاد بأنهم ينبغى أن يدرسوا القصص غير الحقيقية والمحترمة فقط (ميدان الأدب التقليدى) أدركوا أن علماء الإناسة وعلماء الفولكلور ، والمؤرخين ، وحتى المحلّلين النفسيين وعلماء اللاهوت مهتمون جميعهم بالمسرودات بطريقة أو أخرى ، ولكن الاختلافات بين أهداف هذه الفروع المعرفيّة ومواردها تجعل تبّين علاماتها المتبادلة أمراً صعباً .

إن اعتماد النظريات على المواد المختارة للدراسة وعلى أهداف المنظر يتجلّى فى التضادّ بين المدخل الأدبى ومدخل علم الإناسة للسرد أكثر من تجلّيه فى أىّ مكان آخر ، إذ يواجه عالم الإناسة مجموعات من الحكايات الشفهية التى ، فى الأغلب ، لا تختلف إحداها عن الأخرى بدلاً من القصص الأصلية الواقعية المثبتة بالطباعة . وغالباً ما تتضمّن تلك الحكايات وقائع سحرية ليست لها علاقة واضحة بواقع المجتمع الذى تروى فيه . إنّ الأسئلة التى ينبغى لعالم الإناسة أن يحاول الإجابة عليها

مضـادّة ، فى كلّ ناحية تقريباً ، لتلك التى يواجهها الناقد الأدبى : ليس السؤال « لم كانت هذه القصّة فريدة ؟ » . ولكن « لماذا تشبه الحكايات الأخرى وكيف ؟ » : ليس السـؤال « مـاذا يعنى هذا المؤلف (الممكن تعـيين هويتـه) ؟ » ولكن « مـاهى الوظيفـة التى تقوم بها هذه الأسطورة الجماعية (المجهول مؤلفها) حينما تُعاد فى مناسبات معينة ؟ » ويرى الناقد أنّ عملاً واحداً بعينه هو موطن المعنى ، أما عالم الإناسة فنادراً مـا يعالج أقل من عدّة نسخ من الحكاية . وتتوضح العلاقة بين المسرودة وواقع الحياة اليومية فى إحدى الحالتين فى حين تكون غـامضـة فى الأخرى . والمقوّمات التى تهّم الناقد الأدبىّ كثيراً ، مثل وجهة النظر وتكوين الشخصيات ، والوصف ، والأسلوب ، لاتوجد فى الحكاية الشفهية إلا نـادراً ، وطرق الناقد المعقدة فى التفسير لاتعين عالم الإناسة إلا قليلاً ، وإن الأخير ، بوصفه عالماً اجتماعياً ، ملتزم بمفهوم للمنهجية قد لا يكون بالضرورة أفضل من ذلك المستخدم فى الدراسة الأدبية لكنّهٌ ، بالتأكيد ، أكثر تقييداً . إن كثيراً من مقوّمات نظريات السـرد البنيوية الفرنسيـة قد تبدو للقارئ الأميركى غريبـة ، وينتج ذلك عن حقيقة كونها استلهمت مناهج علم الإناسة وأهدافه . لقد كـانت هناك ، بالطبع ، محاولات كثيرة لـشرح الحـكايات الشفـهية قبل نشر مقالة كلود ليفى شتراوس « الدراسة البنيوية للأسطورة » (1955) ، ولكنّ معالجته للمـشكلة شكلت تغيراً واضـحاً عن طـرق سابـقيـه الحدسـية . ولم يسـترع ليڤى شـتراوس انتبـاه النقـاد الأدبيـين من خـلال هـذه المـقالة فقط ، فلقد أظهـر كيف يمكن اسـتخـدام الألسـنية البنـيوية نموذجـاً فـى تـطوّر علـوم إنسـانيـة أخـرى ، ووفّـر أمثلة لإمكانيـة تحلـيل مـجمـوعـة مـحـيّرة من العـلامـات تحـليلاً نظامـياً لتكـشف مـحتـوىً ثقـافـياً لا واعـيـاً ، وبذلك أوجـد الإمكـانيـة لدراســة الأدب بطريقة جديدة .

إن مناهج علماء الإناسة فى تحليل ثقافات لا غربية يمكن تطبيقها على الأساطير والحكايات والموروث الشعبى فى تقاليدنا الخاصة ، فأنواع السرد الصيغية الرائجة لدى العـامة ، مثل الرواية البوليسيـة والرومانس الحديثة وقصص الغرب Western

والتمثيليات التليفزيونية Soapopera ، والتى لايتنازل نقاد الأدب ليدرسوها إلا نادراً ، قد تقدّم معلومات مهمة عن مجتمعنا إذا أمكن إعادة محتواها اللاواعى إلى الحياة . ومن أجل ذلك يمكن للناقد الأدبى أن يحاول تفسير مجتمعه الخاص كما لو كان قبيلة أجنبية ، لأننا نعيش وسط حشد من الأعراف (شفرات الملابس ، وجبات الطعام ، الطقوس المصاحبة للألعاب الرياضية ، أنواع الأسماء التى نطلقها على الخيول أو القطط أو الزوارق) يبدو أن ليس لها« معنى » خاص ولكنّها فريدةٌ مثل كثير من الممارسات التى نعتبرها « بدائية » . وإذا كان عمل الناقد أن يفّسر علامات فإن مجتمعنا بأجمعه يمكن أن يكون نصّ الناقد .

وقد باشر « رولان بارت » ، أكثر منظرى السرد تأثيراً فى السنوات العشرين الماضية ، عدداً من المشاريع التى ذكرتها ، وكان أقدر من أغلب معاصريه على توسيع مناهج علم الإناسة والألسنية البنيوية وتكييفها لدراسة الأدب الحديث . وأسّس نقاد فرنسيون آخرون ، مثل كلود بريموند Claude Bremond وأ . ج . جريماس A . J . Greimas نظرياتهم فى السرد على تقاليد أسبق ، ولم يطبّقوها على أعمال حديثة إلاّ فى بعض المناسبات . إن شرح ليفى شتراوس بنية السرد فى الأسطورةً هو ، جوهرياً ، صيغة رباعية يمكن أن تتضمّن ، على الأكثر ، أربعة أفعال وشخصيتين ، وهذا مثال آخر لكيفية تحكمّ أنواع القصص المحلّلة (فى حالتة ، حكايات قصيرة) فى بنية النظرية المستخدمة لشرحها . ولمّا كان جريماس وبريموند مهتمين بحكايات أطول فقد احتاجاً إلى نظرية أكثر ملاءمة ، ووجدا نموذجاً آخر لتحليل السرد فى مؤلَّف عالم الفولكلور الروسى ڤلاديمير بروب Vladimir Propp المعنون تشكّل الحكاية الشعبية (1928) .

لقد كان بروب واحداً من عدّة علماء ونقاد روس نوى أهمية فى تطور البنيوية الفرنسية ، وعلى الرغم من أن أغلب منشورات أولئك العلماء والنقاد ظهرت بين 1914 - 1930 فإن الشكلانيين الروس ومن أثروا فيهم (بروب و م . م . باختين)

لم يكونوا معروفين فى الغرب إلا نادراً قبل الخمسينات ، ولمّا تحظ أهميتهم بالاعتراف العام الذى هى جديرة به ، ومرد ذلك ، جزئياً ، إلى نقص فى الترجمة . لقد كانت مشكلة بناء نظرية شاملة للسرد أمراً حاسماً فى نظر فكتور شكلوفسكى Victor Shklovsky ؛ نظرية تستطيع إقامة جسر على الفراغ الذى واجهه البنيويون الفرنسيون مابين البنى الصيغية التكرارية فى الأدب التقليدى والعُقد الأصيلة فى الرواية الحديثة . وقد درس شكلوفسكى ، فى بحثه عن القوانين التى تكوّن أساس البنية الأدبية ، الأنواع السردية كلّها ، من النكات والموروث الشعبى إلى تريسترام شاندى للورنس ستيرن Laurence Sterne وهَكلبَرى فن لتوين Twain ، وسيظهر اسم شكلوفسكى كثيراً على الصفحات الآتية ، فليس هناك ، إلا فيما ندر ، مظهرٌ من نظرية السرد لم يناقشه .

إن باختين مهمٌ بالقدر نفسه ، فقد رفض ، فى دراسة الرواية ، تأكيد الشكلانيين على التقنية الأدبية على حساب العوامل الاجتماعية والسياسية ، ولكنه اعتبر الشكلانيين خصوماً ذوى قيمة ، وأفاد جيّداً من نفاذ بصيرتهم . وكذلك أثر ثلاثةٌ آخرون من أعضاء الجماعة الشكلانية الذين كتبوا عن نظرية السرد - رومان جاكوبسون Riman Jakobson وبوريس ايكنباوم Boris Eichenbaum وبوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky - فى النقاد الفرنسيين فى الستينات ، وفى الحقيقة إن جاكوبسون ساعد ليفى شتراوس على أن يرى كيفية استخدام طرق التحليل اللغوية فى علم الإناسة ، وبذلك يكون الفكر الروسى قد قارب النقد الفرنسى من اتجاهين .

إنّ تاريخ النقد الحديث معقدٌ جداً بحيث لا يمكن نقله إلا من خلال استعمال الوسائل التقنية للسرد ، مثل الارتجاع السابق إلى الشكلانيين الروس وسط مناقشة البنيوية الفرنسية . وبعد زمن قصير من نشر مقالات الشكلانيين فى الفرنسية عام

1965 بدأ البنيويون يستفيدون من نظراتهم النافذة . ويعدّ تزفيتان تودورف ، مترجم المقالات ، أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية ، وتظهر كتاباته الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية والفرنسية ببعضها ؛ وهو يدمج ، كذلك ، النظرات النافذة لدى النقاد الإنجليز والأمريكيين ، مظهراً علاقتهم بالاهتمامات الأوربية . ولم يكن مثل هذا الوعى بالتقليد الانكليأميركى فى النقد مألوفاً بين البنيويين ، ويعود ذلك ، جزئياً ، إلى أن تأكيد النقد الانكلو أميركى على وجهة النظر لم يكن وثيق الصلة باهتمامهم بالمسرودات ما قبل الحديثة . ولكن جيرارد جينيت ، الذى يعتبر وجهة النظر ذات أهمية تساوى أهمية بنية السرد أو العقدة ، حسن الاطلاع على دراسات وجهة النظر فى الانكليزية . ويتضح تأثير جينيت فى النقد الأميركى فى كتاب يستخدم عمل البنيويين أساسا لنظرية سردٍ شاملة ، وهو القصة والخطاب لسيمور تشاتمان .

إن نظريات النقاد البنيويين الخاصة ومصطلحاتهم ذات أهمية أقل ، فى هذا المسح التاريخى الموجز ، من أهمية افتراضاتهم الأساسية ، فقد استبدلوا التأكيد التقليدى على أنّ الرواية تمثيل واقعى للحياة بأطروحة ترى أنّ التقاليد والخيال هى التى تشكل القصص جميعها ، وليست الرواية ، فى رأيهم ، إلا غطاء واحداً ، حديثاً نسبياً ، من السرد . لقد حاول البنيويون تعيين التقاليد التى تكّون أساس الأساطير والحكايات الشعبية ، وأدب الخيال العلمى ، وقصص الخيال الخارق Fantastic ، والسيرة الذاتية ، والقصص البوليسية بالإضافة إلى الرواية الواقعية ، كذلك حاولوا أن يشرحوا كيف أسهمت اللغة والمجتمع والعقل فى تكوين التقاليد الأدبية . إن محاولاتهم تلك قد أثارت من الأسئلة أكثر مما أجابت عليه ، ولكنّ ذلك برهن على أنّ قيمة نقدهم ، فقد اقترحوا مناطق جديدة للدراسة ، وحفزوا النقاد إلى تطوير نظريات بديلة لمقوّمات السرد الأساسية .

اتجاهات حديثة جداً

تتوضح فى النقد الأميركى منذ 1970 صفة العالمية والتوسط بين فروع المعارف فقد ظهرت فى الانكليزية أهم كتابات البنيويين الفرنسيين ، وإنّ جوناثان كيلر وروبرت شولز وآخرين قد نشروا موجزات واضحة للفكرة البنيوية ، وحظيت صلة الدراسة الأدبية بالدراسات الأكاديمية فى فروع المعرفة الأخرى بالاعتراف الذى تستحقه . وقد تابع علماء الإناسة والموروث الشعبى ، فى انكلترا وكندا والولايات المتحدة ، خطوط الدراسة التى اقترحها ليفى شتراوس وبروب . أما فى فلسفة التاريخ فقد أخذ العلماء الأميريكيون على عواتقهم البحث فى التاريخ بوصفه شكلاً من أشكال السرد قبل أن يثير ذلك الأمر اهتمام البنيويين . وقد أصبح مألوفاً ، هنا وفى الأماكن الأخرى ، تطبيق قوالب نفسية وتحليلنفسية جديدة فى تحليل السرد ، الأمر المهم فى النقد الفرنسى منذ الستينات . لم يكن البنيويون المحرّضين الوحيدين على هذه التطورات ، فقد بدأت قبل البنيوية بزمن طويل الدراسات اللغوية لتقاليد السرد ، والتى أثمرت نتائج مهمة فى السنوات القليلة الماضية ؛ وكذلك استفادت من البنيوية التحليلات الاجتماعية والماركسية للسرد ، ولكنهّا أثمرت أهم النتائج حين تحدّتها .

إن مراجعة موجزة للاتجاهات الحاضرة فى نظرية السرد ستقوم بمهمة تقديم جوانب أخرى تُبحث فى الفصول التالية ، وكان أهم تلك الجوانب التحوّل من النماذج اللغوية المحدّدة شكلياً إلى نماذج التواصل Commumication يبدأ اللغوى والناقد الذى يحاكيه من معرفتنا ما هو الاسم أو الجملة (أو الشخصية والقصة) ؛ وما ينشدانه هو وصف دقيق علمياً لمثل هذه البُنى . ولكن الأدب غير قابل فى الواقع للمقارنة باللغة فى هذا التناظر ، فنحن نصف جملةً بأنها « صحيحة نحوياً » لأننا نعرف ما يعنى قولنا إن جملةً ماهى غير صحيحة نحوياً ، ونستطيع أن نشرح الفرق بين معنى واضح ومعنى غامض بواسطة إظهار المقومات البنيوية والدلالية ، ولاتتوفر مثل هذه التمييزات المطلقة والشروح النظامية فى الأدب . هناك أنواع كثيرة من

القصص ، وهناك اتفاق قليلٌ حول أيها الأجود ، واتفاق أقل حول ما تعنيه . ولذلك ، قد يُفضّل الناقد ، بدلاً من محاولة اكتشاف البنى الشكلية التى تقوم عليها القصص ، أن يحاول تحديد سبب قراءتنا القصص وكيفية قراءتنا إياها ، لامتسائلاً عن ما هيتها المجرّدة ، ولكن محدّداً القدرة التى نبذلها ، حدسياً ، حينما نقرؤها . وقد تعامل النظريات الحديثة جداً ، القائمة على نموذج التواصل ، العمل الأدبى بوصفه شكلاً بلاغياً ينقل المعنى من مؤلف ضمنى إلى قارئ (مقاربة واين بوث) ، أو تدرس التقاليد الأدبية والثقافية التى تشكلّ الملاحظة الأدبية كما يفعل البنيويون والسيميولوجيون . ونقد استجابة القارئ ، وهو مصطلح يستخدم لوصف مثل هذه النظريات ، يُقصد به غالباً شرح تأثيرات الأنماط الأدبية جميعها ؛ وسأناقش فقط تلك التى تحاول أن تشرح اكتشافنا معانى المسرودات ، ونظرية الناقد الألمانى ولفجانج آيزر Wolf gang Iser واحدة من أهم تلك النظريات .

إن التأكيد المتجدّد على قضايا التفسير هو أحد الاتجاهات فى النظرية الأدبية ونظرية السرد ، فقد اعتقد البنيويون ، المهتمون بتحليل شكل السّرد وتقنيته ، أن من الممكن أن يباشروا مثل هذا التحليل دون أن يعرفوا ، مسبقاً ، ماذا تعنى القصص المحلّلة بالضبط وإذا كان الاتفاق العام حول التفسير الأدبى شرطاً لازماً لمناقشة التقاليد الأدبية فإن تلك المناقشة لن تبدأ أبداً لأنّ الاتفاق العام لن يتحقق أبداً . من يعتقدون أنّ التفسير هو غرض القراءة الوحيد يعارضون التحليل الشكلى الصرف للبنية الأدبية ، وقد يجادلون بأن ذلك التحليل لايستطيع أن يقّدم لنا أىّ شئ ممتع عن الأدب ، وقد يتهمون البنيويين بالخطيئة الأساسية فى النقد – فصل الشكل عن المحتوى . ولكن هذه المجالات قديمة ، وهى تترك دون جواب الادعاء بأن التفسير قضية رأى لاغير . وكانت أهمّ التحديات للتحليل الشكلى هى تحديات النقاد المفسّرين الذين يذهبون إلى أنّ الكتابة السردية توقع الفوضى فى كلّ القوانين والتقاليد التى قد تعطيها شكلاً ومعنىً

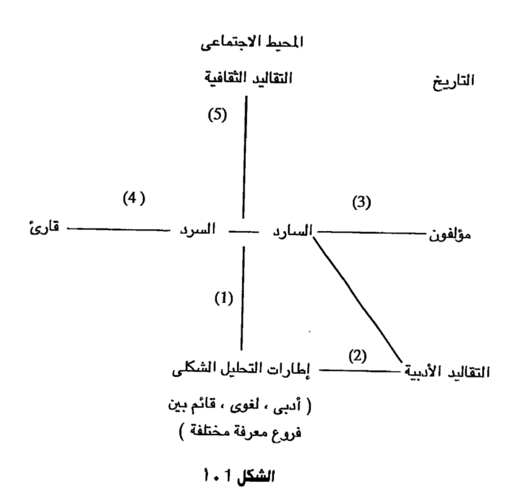
موحّدين (ج . هيلز ميلر J . Hillis Miller) أو يذهبون إلى أنّ بين الشكل والمعنى علاقة متبادلة دوماً ، يخلق أحدهما الآخر ويشوّهه (فرانك كيرمود Frank Kermode) .

وفى الوقت الذى يتناقش فيه النقاد حول النظريات قد ينتج الكتاب المبدعون أعمالاً أدبية جديدة تغيّر أرضية المناقشة نفسها . وقد تزامن « موت الرواية (الواقعية) » ، الذى استثار اهتماماً نقدياً كثيراً جداً فى أميركا وفرنسا خلال الخمسينات ، مع انبعاث السرد . إنّ « الرواية الجديدة فى فرنسا » (ألان روب غرييه ، ناتالى ساروت) ، وما سمىّ « تخريفاً » Fabulation و « ماوراء التخييل » فى الرواية الأميريكية منذ الستينات (جون بارث John Barth ، وليم جاس William Gass ، دونالد بارثلم Donald Barthelme ، ريتشارد بروتيجان Richard Brautigan ، روبرت كوفر Robert Coover) ، وكتاب أميركا الجنوبية مثل جورج بورهس Jorge Borges ، جوليو كورتازار Julio Cortazar وغابرييل جارسيا ماركيز ، لايمكن أن يُناقشوا على نحو ملائم عند استخدام العُدّة النقدية المرتبطة بالواقعية . وقد يبدو غريباً أن يُشار إلى تأثير الأدب بوصفه اتجاهاً ثالثاً فى نظرية السرد ما دام ينبغى للنقاد ، بصورة طبيعية ، أن يحاولوا تفسير التجديدات الإبداعية . وإن بعض الروائيين المذكورين سابقاً قد كتبوا مقالات ذكية متحدّين المواقف التقليدية إزاء الأدب التخييلى ، وشكّلت مبادئهم وأمثلتهم النقد الفرنسى والنقد الأميريكى . وقد اتخذ التجديد ، فى الأدب التخييلى عند جون بارث وآخرين ، شكل إحياء تقنيات السرد التى تعود إلى أصول الحكى .

إن أصالة الأدب التخييلى ونظرية السرد قد أبعدا الاهتمام عن الدراسات الأكاديمية والتاريخية التى تنقل آراءها فى مصطلحات تقليدية . وما يبدو جديداً قد يكون ، كما يُظهر مثال جون بارث ، شيئاً منسياً لاغير ، وتوفّر الدراسات العلمية لقصص الرومانس الإغريقية وأدب القرون الوسطى ، والمسرودات النثرية فى القرنين

السابع عشر والثامن عشر والحكايات غير الغربية برهاناً مفيداً لأية نظرية عامة فى السرد . وقد أظهرت الدراسات التاريخية ومجموعات الكتابات النقدية فى ما قبل القرن العشرين ، عن الأدب التخييلى النثرى ، أنّ نظريات السرد ليست ظاهرة حديثة كما اعتقد كثير من النقاد سابقاً . ويساند العلماء نتيجة استخلصها المنظرون ضمناً : لا يمكن تحديد دراسة السرد بفترة واحدة أو بأدب قومى واحد ، فعبر التاريخ تنقّلت القصص من ثقافة إلى أخرى ، وأصبحت ترجمة الرويات شائعة جداً إلى درجة أنه كان هناك قليل من الروائيين الكبار لم يتأثروا بأسلافهم الأجانب .

إنّ المخطط التاريخى الموجز لنظرية السرد فى القرن العشرين مخطط قد بولغ فى تبسيطه ، وقد لا يتفق الآخرون مع تقديرى لأهم النقاد والاتجاهات ؛ وتتضمّن الصفحات التالية معالجة موضوعات لم تذكر فى هذا المسح الموجز . ويستطيع الرسم التخطيطى فى الشكل (1 . أ) أن يقوم بمهمة دليل أوّلى يقود إلى الاختلافات بين نظريات السرد ، وإلى الطرق التى تجعل مايراه الناقد معتمداً على النظرية التى يستخدمها . لقد أكدّ البنيويون الأوائل على المحور (1) ، وعالجوا أحياناً العمود الرأسى كلّه ، والذى يشكل المحور جزءا منه (الحالة التى يعتبر فيها السرد سجلاً للمؤسسة الاجتماعية يمكن أن يحلّل تحليلاً شكلياً) . ويناقش النقاد السيميولوجيون والنقاد الماركسيون المحور (5) . والمثلث (2) هو المنطقة التى صنع فيها الشكلانيون الروس أهم مساهماتهم فى دراسة السرد . أما النقد القائم على دراسة وجهة النظر فيمثله (3) ، والنقد القائم على دراسة استجابة القارئ يمثله (4) ، ولم أرقّم مناطق أخرى من الرسم التخطيطى سبق أن ناقشها منظّرو السرد . أنّ التأكد الشامل على بعد واحد من الرسم التخطيطى يؤدى إلى إنتاج نظرية يمكن أن ينازعها وسوف ينازعها ، انجذاب إلى بعد آخر . يقول مناصرو (4) : « لكى نفهم المسرودات علينا أن ندرس كيف فهمها القراء » . « ولكنّ القراء نتاج محيطهم الاجتما - ثقافى الذى يتحكّم فى ما يرونه حين يقرأون » (5) . « المجتمع يتغيرّ ، والمعنى



الشكل 1 . أ

الكلّى للعمل الأدبى هو مجموع المعانى التى تتراكم عبر التاريخ » . « ولكن تاريخ التقاليد الأدبية يعتمد إلى حدّ كبير على التاريخ السياسى والاجتماعى » . إن كلّ عبارة توضح مظاهر معينة من الوضعية السردية ، ويعدّ لها أو يبدّ لها جوهرياً تقديم مصطلح آخر من الرسم التخطيطى .

وهناك مظهر آخر من مظاهر الرسم التخطيطى يستحق الذكر . إذا تساء لنا : كيف ترتبط هذه المصطلحات ببعضها ؟ كيف ترتبط المسرودات بالتقاليد الأدبية ؟ لماذا يجئ القراء بتوقعات معّينة إلى المسرودات ، ويميلون إلى أن يفسّروها بطرق

متشابهة ؟ ينبغى أن يكون الجواب أنّ فهمنا المشترك للتقاليد يهيّئ كلّ ما قد يكون فى هذه العلاقات من ثبات ، فللقراء مخزون كبير من المعرفة عن القصص وكيفية فهمها حتى إن كانت تجربتهم مع الأدب « العظيم » قليلة . وتتضّح ألفتُنا التقاليد الأدبية والثقافية حين تهُجى هذه التقاليد أو تُعكس أو تحاكى محاكاة ساخرة ، كما يجرى لها كثيراً فى الأدب التخييلى والأفلام . فإذا أدركنا المقصود فإننا نتعرّف على الخروج على المعايير . إن أهمية انتهاك التوقعات التقليدية ، فى التجربة الأدبية ، تساوى أهمية إطاعتها ، وله تأثير مهّم فى علاقة الأدب بالحياة ، وهذه الجوانب هى موضوع الفصل الأخير .

ينبغى أن يكون قد توضّح الآن لماذا ستتخذ الفصول التالية شكل مناقشة أو سلسلة من المجادلات فيما يخّص طبيعة السرد ، فليست هناك نظرية واحدة فى الموضوع مقبولة لدى أغلبية أولئك الذين عالجوا الموضوع ، ولا يمكن أن يُقضى بسهولة فى اختلافات النقاد التى لم يُتوصل إلى حّل بشأنها ، ولا أن تُرفض بعجرفة . وقد توجد ، مثالياً ، نظرية واحدة للسرد تتضمّن جميع النظريات ، وتأخذ فى الاعتبار كلّ القصص التى سبق أن حُكيت ، من الملاحم الكلاسيكية حتى التخييل العلمى ، وكلّ القصص التى ستُبدع فى المستقبل . ولكن المقصود بالنظريات ، كما تظهره النظرة الشاملة المتقدّمة ، أن تجيب على أنواع مختلفة من الأسئلة ، وحين تظهر أنواع جديدة من السرد يُجبر النقاد ، غالباً ، على أن يضيفوا إلى شروحهم أو يعكسوها . ولم تنجح الدراسة الأدبية أبداً بخلاف العلوم « المتدرّجة » progressive فى اطراح النظريات القديمة لأنّها نظريات يمكن إثبات كونها أقل ملاءمة من تلك التى تحلّ محلّها . الدراسة الأدبية فرع من المعرفة تراكمىّ تضاف إليه معرفة جديدة ، ولكنّ أفكاراً غير متطابقة مع الحديث السائد ، وكانت هاجعة زمناً طويلاً ، قد تبرهن فى أىّ وقت على أنها وثيقة الصلة بالاهتمامات النقدية الجديدة أو بالطرق الأبداعية الجديدة . إن النظرية الأدبية تزدهر حين ينشغل النقاد بالحوار والجدل ، الأمر الذى يمنعنا من

أن نفترض ، برضىً ، أننا نفهم كلّ شئ ينبغى لنا معرفته حول الأدب . وإذا حُكم على نظريات السرد الحديثة جداً ، بناءً على المقدّمة التى ترى أن واحدة منها فقط صحيحة ، فإن تلك النظريات ستبرهن على أنها غير مرّضية ، ولكن إذا حُكم عليها على أساس النظرات النافذة ، التى يمكن توفرها ، إلى نوع معّين من المسرودات فإنّ تنوّعها فائدة ، كما آمل أن أبيّن .

من الرواية إلى السرد

أنواع السرد

حين حاول نورثروب فراى أن يُلاحظ بعض النظام ، وأن يوجد النظام ، فى طرق دراستنا الأدب وجد أن مفردات النقد لم تتضمّن التمييزات المفاهيمية التى احتاج إليها . كتب فراى فى تشريح النقد (1957) : « ليست لدينا كلمة تُطلق على مؤلّف من التخييل النثرى ، ولذلك تقوم كلمة رواية novel مقام جميع التسميات ، وبذلك تفقد معناها الحقيقى الوحيد بوصفها اسم نوع أدبى . من الواضح التمييز بين التخييل واللاتخييل ، وبين كتب عن أشياء مُسلّم بعدم صحتها وكتب عن أىّ شئ آخر ، أمر ينهك النقاد تماماً (13 - 14) . إن نتائج مثل هذه الطريقة البدائية فى التصنيف ظاهرة فى كتب الأدب المدرسية الاستهلالية التى تتألف عادة من ثلاثة أقسام : الشعر (الغنائى) ، المسرحية ، والتخييل (الذى يعنى هنا سرداً خيالياً نثرياً ؛ وتوجد المسرودات الشعرية فى قسم « الشعر») . وتعتبر الأنواع الثلاثة جميعها ، بمعنىً ما ، إبداعية أو تخييلية ؛ ولكن يبدو غالباً أن القصائد تصف تجارب واقعية ، وسبب استبعاد المسرودات النثرية عن مثل تلك التجارب غير بيّن بذاته .

وإذا كان للنظرية النقدية فى الخمسينات كلمات قليلة جداً لتصنيف المسرودات فقد كان للتاريخ الأدبى كثير جداً منها . وتتضمّن أية مختارات أدبية مرتبة تاريخياً أمثلة من أشكال السرد الطويل الذى تقوّم الرواية – الملحمة والرومانس . ويمكن تمثيل الأشكال القصيرة – مثل الحكاية الهجائية الهزلية Fabliau [6] ، حكاية الحيوانات الرمزية fable [7] ، الشاهد القصصى eexemplum (مثل ذو مغزىً أخلاقى) ، الخرافة المسيحية ، والحكاية الشعبية – فى مختارات من حكايات كانتر برى لتشوسر، والتى ، مثل ديكاميرون لبوكاتشيو وألف ليلة وليلة ، تستخدم إطاراً لتوحيد عددٍ من الحكايات القصيرة . وتظل بعض المسرودات غير مصنّفة (هل الملكة الحوريةً لأدموند

سينسر ، كتاب تهذيب Courtesy book [8] ، رومانس ، ملحمة ، مسرودة رمزية ، أم الأربعة جميعها ؟) وفى أغلب كتب المختارات لا يُمثَّل للأنواع السردية الأخرى مثل البوليسية والتخييل القوطى Gottic [9] ، والتخييل العلمى . وعلى الرغم من أن هذه الأسماء جميعها مفيدة فى الدلالة على نوع القصة المتضمّنة فإنها منتجات التاريخ الاتفاقية : فقد يكون لمسرودات تتمايل فى نواح كثيرة أسماء مختلفة لأنها ظهرت فى أزمان مُختلفة ، وقد يتضمّنّ إسم واحد مثل « رومانس » ثلاثة أنواع أو أربعة أنواع من القصص التى لا تتماثل إلا قليلاً . وهذه الفجوة ، بين تاريخ بلا نظرية ونظرية مبسّطة جداً ، هى مالا يمكن أن يفسّر التاريخ الأدبىّ الذى حاول فراى أن يملأه فى تصنيفاته السرد .

وإحدى الصعوبات التى يقدّمها هذا الخليط المشوّش من أسماء المسرودات هى أن المعايير المستخدَمة فى تمييز تلك الأسماء تظل تتغيّر . ففى بعض الأحيان يتحكّم موضوع قصة فى تسميتها (كما فى التخييل العلمى والتخييل القوطى) ؛ وفى حالات أخرى يكون مقّوم شكلى هو الصفة المعّرفة (الشعر أوالنثر ، طويلة أو قصيرة) ؛ ويمكن أن يصنّف العمل حتى على أساس ردّ الفعل الذى يثيره (مضحك ، جادّ) أو طريقته فى إبداع المعنى (كما فى القصة الرمزية والشاهد القصصى) . وقد وعى فراى هذه المشكلة ، وحلّها بإعادة تعريف المصطلحات الأدبية وفق مظهر واحد خاص فى معناها . ولكى يصنع مخططاً منطقياً متماسكاً يمنح التاريخ الأدبى شيئاً من النظام النظرى فإنه صنّف صيغ الأدب modes وفقاً لطبيعة العوالم والشخصيات التى صوّرتها (موضوعاتها) .

ولمخطط فراى (أنظر الشكل التوضيحى P. 2) فضيلة هى أنه يهدم الحواجز المصطنعة التى فصلت الشعر عن النثر ؛ والشفهى عن المكتوب ، والمسرودات القصيرة عن الطويلة ، والتى ، بالتالى ، منعت مناقشة أوجه التماثل بينها وللمخطط فائدة أخرى هى أنه يكشف علاقة عامه بين مجرى التاريخ والتغيّرات فى التخييل ، فالتقّدم من الاسطورة إلى السخرية يماثل ، تقريباً ، التطوّر من أوربا القرون الوسطى إلى

القرن العشرين . ويمكن تمييز هذا النموذج نفسه فى الأدب الكلاسيكى ، من هومر إلى الهجاء الرومانى ولعلّ المجتمع والأدب يتغيّران وفق قالب دائرى لاخطّى ؛ وإذا كان الأمر كذلك فقد تدلّ النزعات الخيالية فى التخييل الحديث جداً على عودة (مع اختلاف) إلى الأسطورة .

الصيغة	الصفات المعرّفة	أمثلة سردية
الأسطورة	البطل متفوّق فى النوع على الأشخاص الآخرين وبيئتهم (إله) .	« خارج الأصناف الأدبية الطبيعية عادة » ؛ بعض الأجزاء من الكتاب المقدّس والقصائد الملحمية أسطورية .
الرومانس	البطل متفوق فى المنزلة على الآخرين والبيئة .	بعض الأجزاء من الملاحم الكلاسيكية والملاحم الأوربية الأولى ، قصص الرومانس ؛ الخرافات ، الحكايات الشعبية ، حكايات الجان ، الأغانى الشعبية القصصية ballad [10] ، معظم الملاحم ، ويضمنها الملكة الحورية ، القدس المحرّرة [11] ، الفردوس المفقود .
المحاكاتية العالية High mimetic	متفوّق فى المنزلة على الآخرين ولكن لا يتفوّق على البيئة .	
المحاكاتية الواطئة Low mimetie	لا يتفوّق على الآخرين ولا على محيطهم .	التخييل الواقعى (معظم الرويات والقصص القصيرة) .
الساخرة	الشخصية الرئيسة أدنى منا فى القوّة أو الذكاء .	الروايات والقصص القصيرة الساخرة – بيلى بد [12] ، الأبله لدستويفكى ، الدبلنيون Dubliners لجويس .

الشكل التوضيحى 2 أ

إن نظرية فراى التاريخية أوضح كثيراً من التاريخ نفسه . وحالما يُحفظ نمط من السرد فى الكتابة فإنه يمكن دوماً أن يُحاكى فيما بعد دورة فراى ، كما يشير هو نفسه إلى ذلك ؛ وبالتالى فإن الملاحم الشفهية أدّت مهّمة المثال لنظيراتها من الملاحم المصقولة ، وقصص الرومانس فى القرون الوسطى انبعثت فى الفترة الرومانتيكية . وفى نظرية فراى تعقيد آخرهو أن الأقسام الصغرى ، على الرغم من أنها واضحة ، تعيّن نزعات مغيّنة فى الأدب لا أنواعاً من السرد أو المسرحية أو الشعر الغنائى . وتنتشر أجزاء القصائد الملحمية عبر ثلاث صيغ ؛ ولعلّ هذا أمر محتوم لأن المسرودات الشفهية قد تتغيرّ وتتوسع خلال فترات طويلة متمّثلة مواد مختلفة ، وحتى الأعمال المكتوبة يمكن أن تندمج فيها شذرات متنّوعة من قراءة المؤلف .

وحين يتحّول فراى من التاريخ الأدبى إلى مناقشة أنوا ع الأدب فإنه يوفر تصنيفاً أكثر تجريبية ، فهو يستبدل الأصناف الثلاثة : المسرحية والشعر والتخييل (تقسيم واضح الخطأ لأنّ المسرودات الشعرية التخييلية كانت شائعة قبل الفترة الحديثة) بثلاثة أصناف محدّدة على نحو أدق على أساس كيفية تقديمها إلى الجمهور . فإذا مُثّل العمل أمام مشاهًدين فهو مسرحًية ؛ ويستخدم فراى كلمة « ملاحم » epos للأعمال المنطوقة أو المغنّاة أو المرتلة لمستمعين فى الأصل ؛ وإذا كانت الأعمال مكتوبة لكى تقرأ فإنه يسمّيها التخييل . ويجد المهتمون بالسرد أنّ لهذا التصنيف أضراراً لأنه يفصل القصص المنقولة شفهياً عن المكتوبة . ولكنّ مقارنة النظريات المختلفة بخرائط مختلفة (أنظر الفصل 1) وثيق الصلة بالموضوع هنا ؛ فنظرية فراى ، بواسطة تجاهل بعض مظاهر الأدب ، تجسّم الأخرى تجسيماً كبيراً . هناك فرق مهم بين تقاليد السرد الشفهى وتقاليد السرد المكتوب ، وقد درس الأكاديميون بالتفصيل ، النوع الأوّل ، ولكنّهم لم يكترثوا ، إلا حديثاً جداً ، بكيفية تأثير الكتابة والطباعة فى إنتاج قصص يرويها مؤلف غائب لقارئ منفرد . والأمر الثانى أن فراى يستطيع ، بواسطة تعريف التخييل بأنه شئ مصنوع لذاته وليس شيئاً مزيّفاً يبدو حقيقياً ، أن يظهر أنّ

الرواية والقصة القصيرة تمثلان نمطاً واحداً فقط من التخييل ، وأن هناك أنماطاً أخرى جديرة باهتمام مماثل .

ويعّين فراى ، بعد أن عرّف الأنواع على أساس ما يسميه « طريقة تقديمها الجذرية » (ممثلة أو منطوقة أو مكتوبة) ، أربعة أصناف من التخييل ، وليس الموضوع (أساس نظرية فى الصيغ) هو ما يتحكمّ فى هذا التصنيف ، وإنما يتحكم فيه منظور المؤلف عن الموضوع ؛ فقد تكون نظرية المؤلف موجهة إلى الخارج أو الداخل – انبساطى أو انطوائى – منتجة سجلاً للعالم أو رؤية للواقع وقد حوّله الخيال ؛ كما أن الموضوع قد يدرك أيضاً بطريقة شخصية أو فكرية . إنّ ائتلافات هاتين الثنائيتين هو ما ينتج تصنيف التخييل الظاهر فى المخطط 2 ب .

يقول فراى إن : « أشكال التخييل النثرى مختلفة مثل العرقية البشرية وغير قابلة للفصل كما تفصل الأجناس» . ويوجد بين الأنماط الأولية الأربعة – الرواية الرومانس، التشريح ، والا عتراف – أربعة أنماط ثانوية تنتجها الأنماط الأولية حين تنضمّ إلى بعضها . وهناك شكلان ثانويان ينتميان إلى المخطط لا يظهران هناك بسبب محدوديات طباعية : الائتلافات المائلة للتشريح والرمانس (موبى ديك مثلاً) وللرواية والاعتراف (السيرة الذاتية التخييلية مثل مول فلاندز ، تأليف ديفو) . ويشغل مركز المخطط ما يسميه فراى « شكلاً خامساً وجوهرياً » هو الموسوعى الذى يضّم الأشكال الأخرى جمعيها . ولايتحرى فراى السؤال : لماذا تنتج القراءة والكتابة ، ضرورة ، هذه الأشكال من الأدب ، ولكن تأكيده على النماذج الفكرية الموجودة فى التشريح والاعتراف يدّل ضمناً على أنها لا يمكن أنّ تُبدَع وتُفهَم إلا حين يستطيع المؤلف والقارئ أن يرجعا ، تكراراً ، إلى سجل مكتوب بأسلوب لاتعقابىّ ، ويصدق ذلك فى الأشكال الموسوعية . ولكنّ تأثير الكتابة فى الرواية والرومانس أقل وضوحاً بالنظر إلى علاقتهما الوثيقة بالتقاليد الشفهية .

انطوائى		انبساطى
الرومانس (أميلى برونتى ، جيم هاوثورن) ؛ أشخاص مؤسلبون (بطل ، شرّير ↓ الرومانس ـ الاعتراف (دى كوينس [16] ، سير ذاتية رومانتيكية أخرى) . ↑ الاعتراف (السيرة الذاتية ـ القديس أوغسطين ، روسو) : يختار تجارب ليبدع نموذجاً متكاملاً .	الرواية + الرومانس(اعتيادية ؛ قد تكون ساخرة - لورد [13] . أشكال موسوعية (الكتاب المقدّس ، كتب مقدسة أخرى ، جنازة فنيجان) [15] . التشريح ـ الاعتراف (سارتور ريسارتس ، تآليف كارلايل ، كير كيجارد) . .	شخصية الرواية (ديفو ، أوستن ، جيمس) : « تتناول الشخصية » ، مجتمع محدد. ↓ الرواية + التشريح (روايات القضيّة ؛ تريسترام شاندى) [14] . ↑ فكرية التشريح (رابيلية ، سويفت) : تعالج مواقف عقلية أكثر من معالجتها أشخاصاً » ؛ يكمن أن تكون خيالية كلياً أو أخلاقية أوتتضمّن « معرفة شاملة » .

المخطط 2 ب

والسؤال الوحيد الذى أثاره النقاد حول طريقة فراى فى التصنيف لا يتناول مواطن الضعف فيها ولكن حتمية نجاحها ، فأنواع فراى الأربعة ، محدّدة بواسطة تقسيمين ثنائيين ، مثل العناصر الأربعة فى علم القرون الوسطى ، المحدّدة بواسطة الثنائيتين حار/ بارد ، ورطب / جاف ، ولا يمكن لتلك الأنواع إلا أن تتضمّن كل التخييل النثرى إما بوصفها نوعاً خالصاً أو بوصفها مزيجاً متوسطاً . وفى الحقيقة يمكنها أن تتضمّن كلّ الأدب الذى لا يمكن أن ينجو من كونه انطوائياً أو انبساطياً ، شخصياًأو

عقلياً ، ويمكن كذلك أن تتضمّن كثيراً من الكتابة التى لا تعتبر أدبية . ماذا تعلّمنا بعد أن أنجز التصنيف ؟ ما تعلّمناه ، إن كنت فُهمتُ فراى فهماً صحيحاً ، هو ، إلى حدّ ما ، ما عرفناه دوماً .

فالصفات التى ميّز بها الرواية والرومانس قريبة من الصفات التقليدية . وقد أضاف إلى وعينا بالفرق بين النوعين دفاعاً مقنعاً عن الرومانس بوصفها نوعاً له أعرافه الخاصة فى معالجة الموضوعات معالجة مثالية ، وينبغى ألاّ يُخطَّأ لإخفاقه فى إحراز معقولية واقعية . وبواسطة ذكر الترشيح والاعتراف يدمج فراى فى مفهومنا عن النثر مناطق يتجاهلها الأدب ، ويمكن بالتالى أن يهيّئ تبصّراً فى مصادر أعمال ، وفى أبنيتها ، تتضمّن خليطاً من الحقيقة والخيال والتعقيد الفكرى . وهو ينبّه ، ضمناً ، إلى حقيقة أن « السرد » صيغة معينّة من الكتابة ، وأن عملاً نثرياً خاصاً ، مثل الرواية ، ليس فى حاجة إلى أن يكون قصصاً من البداية حتى النهاية ؛ إنما يمكن أن يتضمّن وصفاً ، وعرضاً وحواراً مؤدى بطريقة مسرحية . وفى مناقشة التخييل تحوّل نظرية فراى الانتباه من التقييم بواسطة معايير ثابتة إلى طريقة أكثر مرونة لتعيين كيفية اختلاف الأعمال فى التأليف والمعنى . وينبغى أن لا ينفصل نقد نظريته عن اللمحات العملية التى تحدثها تلك النظرية .

ويشايع فراى ، فى ناحية واحدة ، التقاليد النقدية فى زمانه : إنه يعتبر الرواية نوعاً واقعياً حقق شكله المميّز فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وتظهر نظرة مختلفة إلى شخصية الرواية وتاريخها فى كتاب طبيعة السرد ، تأليف روبرت شولز Robert Scholes وروبرت كيلوجَ Robert Kellogg , 1966 ، فهما يتقبلان فرضية فراى فى أنّ الأدب الغربى قد خضع لدورتين تطوريتين من الأسطورة إلى الواقعية ، ويتبنيان بعض تمييزاته فى تسمية الأنواع السردية ، ولكنهما يستبدلان تصنيفيه (تصنيف الصيغ وتصنيف أنواع التخييل النثرى) بنظرية وتاريخ موحّدين للسَرد . ويستعيضان عن التتابع الخطّى للصيغ التاريخية لدى فراى « ببناء شجرى » يبدأ بالملحمة ثم يتشعّب إلى أنواع مختلفة . والملحمة نفسها ، من وجهة نظرنا ، مركبٌ من

الأسطورة والخرافة والتاريخ والحكاية الشعبية والأنساب . ولكن هذه الأصناف نتاج تفكير متأخر ؛ وهى لا توجد فى ثقافات ما قبل القراءة والكتابة . « راوى القصة فى الملحمة يروى قصة تقليدية . والحافز الأولى الذى يحركه ليس حافزاً تاريخياً ولا إبداعياً ؛ إنه حافز البعث إنه يعيد رواية قصة تقليدية ، ولذلك فإن ولاءه الأوّلى ليس للواقع ، ولا للحقيقة ولا للتسلية ولكن للأساطير نفسها القصّة كما حُفظت فى التقليد [17] . وفى هذا « التركيب الملحمى » ينفصل تياران مع مرور الزمن : التجريبى Empirical والتخييلى Fictional ، واللذان ينقسمان نفساهما إلى أقسام ثانوية حين يطورّ المجتمع فعاليات وخطابات أكثر تخصّصاً . وبعد ذلك تتحد هذه الجدائل لتنتج أنواعاً جديدة ، أحدها الرواية . « ليست الرواية نقيض الرومانس ، كما يُؤكّد عادة ، ولكنها نتاج اتحاد العناصر التجريبية والعناصر الخيالية فى الأدب السردى » [18] .

لقد أوجزتُ نظرية شولز وكيلوج فى شكل تخطيطى (المخطط 2 جـ) ، ذاكراً الأمثلة التى يعطيانها للأنواع السردية المختلفة ، ومعظمها مأخوذ من الأدب الكلاسيكى . ولا حاجة للقول إن تمثيلاً مختزلاً كهذا لمناقشتهما لا ينصفها ، والمقصود بمناقشتى المختصرة كما فى حالة فراى ، أن تثير الاهتمام بنظريتهما لا أن تقوم مقام البديل .

لقد استبعّد فراى التاريخ والسيرة من قائمة التخييل لديه ؛ وشولز وكيلوج يضمنانهما فى أنواع السرد . وهذا التحول فى المنظور النظرى ينتج شرحاً مختلفاً للواقعية الاجتماعية التى اعتبرها ، دوماً ، فراى وآخرون صفة مميّزة للرواية . وفى الوصف التقليدى تصبح أعمال الرومانس ، تدريجياً ، أكثر معقولية ونمطية ، وتزداد واقعيتها ، حتى وُلد نوع جديد فى انكلترا القرن الثامن عشر . ويرى شولز وكيلوج ، ضمناً ، أن الرواية تظهر على نحو أكثر فجائية من خلال تطعيم التخييل بالوقائع ونظراتهما موافقة للتقارير الأوربية ، عن تاريخ الرواية ، والتى تعامل الرواية بوصفها .

الملحمة (الولاء للأساطير)

هو مر ؛ بيوولف [18] ؛ أنشودة رولاند

السرد التجريبى (الولاء للواقع الصدق)		السرد التخييلى (الولاء للمثال ، الجمال والطيبة)	
التاريخى	المحاكاتى	الرومانتيكى	التعليمى
الصدق إزاء حقائق الماضى الواقعى . زمن واقعى ، مكانٌ ، سببية . هيرودوتس . يؤدى بعد ذلك إلى السيرة .	صدق الإحساس ، بيئة الحاضر . مفاهيم السلوك الاجتماعية والنفسية . ينزع إلى انعدام العقدة . ثيوفراستوس [13] (مخطط الشخصيّة) ؛ السيرة الذاتية	عالم مثالى . حب ، مشاعر وبلاغة . أعمال الرومانس النثرية لدى الإغريق . رومانس القرون الوسطى .	حافز عقلى وخلقى. حكاية الحيوانات . الهجاء . سايروبيديا [13] ، فرجيل ، دانتى .المسرودات الرمزية فى القرون الوسطى .

اتحاد السرد التجريبى والسرد التخييلى

الفترة الكلاسكية المتأخرة : بيترونيوس[20] ، ساتيريكون ساتيريكون [22] ؛ « رواية المتشردين » ، النمط الملهاوى المضاد للرومانس ؛ أبوليوس[23] الحمار الذهبى [24] . قد تظهر عناصر اعتراف فى أشكال الشخص الأول . الأنماط الأربعة – التاريخ ، المحاكاة ، الرومانس ، الحكاية الخرافية – تبدأ فى الامتزاج مرة أخرى فى أواخر القرون الوسطى ، منتجة الرواية فى أخر الأمر .

المخطط 2 جـ

نظيراً للملحمة ، أو ترى أنها وجدت أصلاً فى أعمال الرومانس النثرية لدى الإغريق ، ثم ولدت مرة أخرى فى رواية المتشردين picareague الإسبانية دون كيشوت . والمظهر الأفرد فى نظريتهما هو الادعاء بأن الرواية « مركّب غير مستقرّ » ، ومنطقة متغيرّة من أنواع مختلطة ليست لها طبيعة ثابتة . لقد قال فراى أن الرواية والرومانس تمتزجان غالباً ، وعند شولز وكيلوج لا توجد الرواية إلا فى حال كونها مزيجاً . وهذه النتيجة أشبة بالمفارقة Paradox ، فإنّ جوهر الرواية هو كونها لا تملك هوية أساسية . وأذا كان الأمر كذلك فإن القاعدة التى تحكم تطوّر الرواية هى أن تصبح الرواية ما ليست إيّاه – يعنى ، أن تكون مختلفة عن أىّ شئ يظهر مثل رواية طبيعية . وسنواجه نقاداً يستكشفون متضمّنات هذه النظرة .

ويلخّص شولز وكيلوج ، وهما يناقشان المسرودات الشفهية ، نتائج الدراسات الأكاديمية الحديثة جداً ويقترحان خطوط دراسة إضافية . تتماثل الملاحم الشعرية المنقولة شفهياً ، كالإلياذة وبيوولف ، فى عددٍ من الخصائص . وتغدو مجموعات الكلمات التى تناسب وزن العمل الشعرى وإيقاعه صيغاً ، وتستخدم مرة بعد أخرى ، ويتكّون حوالى تسعين بالمائة من الإلياذة والاوديسة من مثل هذه الصيغ التى ، حين تمتزج ببعضها من وحدات أكبر ، تسمح ببعض حرية الاختيار . وعلى مستوىً بنيوى أعلى تنضم مجموعات من الكلمات والتعابير إلى بعضها فى نماذج أفعال تقليدية (مكرّرات) . مثل « تحية ضيف » ، تظهر عدّة مرات فى الأنوية . وغالباً ما يقوم شكل سلسلة من الأقسام أو شكل العمل كلّه على مبادئ التكرار (مثلاً ، ثلاث محاولات ضرورية للنجاح) ، التوازى (الشخصيات والوقائع ، فى قسمين ، متشابهة أو متضادة) ، والتكرار المعكوس (الواقعة الأولى تماثل الأخيرة ، والثانية تماثل ما قبل الأخيرة ، الخ ..) وتساعد هذه المستويات البنيوية الشاعر على إنتاج خطوط عروضية ، ورواية الوقائع وربطها ، والمحافظة على مجرى القصة العام فى ذهنه ، سامحةً فى الوقت نفسه بالتغييرات الإبداعية ؛ ومهيئة المواد لملء فراغات يسببها النسيان . والملاحم – الرومانس فى أواخر القرون الوسطى ، السيد وأنشودة رولاند ، مؤلفة وفق النموذج نفسه من التعابير ومتواليات المكرّرات أو « السرديمات » * narremes ، كما أظهر ذلك

س . ج . نيكولز (S . G . Nichols) ويوجين دورفمان (Eugene Dorfman) ، وسيناقش هذا الموضوع أكثر فى الفصل الرابع .

ومع مقدم الكتابة تغيّرت طبيعة السرد على نحو مثير ، وليس هذا التغيّر ، كما يوضح شولز وكيلوج ، حادثة واحدة وإنما هو عملية تمتد عبر قرون . وحتى وقت قريب جداً لم تكن الكتابة / القراءة حلّت محل التقليد الشفهى ؛ لقد وجد الاثنان جنباً إلى جنب مع تبادل مستمر للمواد والطرق . ومع ذلك ، فحالما ترسخّت معرفة القراءة والكتابة غدت مُتضمّنات الكتابة واضحة ، وتحتّم أن تغيّرَ نوع الخطاب الذى يستخدمه المجتمع : « وحين انهار السرد الشعرى الشفهى مع مقدم تعلّم القراءة والكتابة بالمعنى الحديث ... تطور المظهر التوضيحى للأسطورة إلى القصة الرمزية allegory الكتابة الفلسفية الاستطرادية . ثم تطوّر ، بعد ذلك ، المظهر التمثيلى للأسطورة التاريخ وأشكال أخرى من السرد التجريبى [26] . وقبل ذلك كانت المعلومات الصيغية والمعلومات الشائعة بين عامة الشعب هى الوحيدة التى تبقى على قيد الحياة خلال النقل [الشفهى] ، أما الحقائق الفريدة والخيالات التى لا تثبت فى مكانها بواسطة بنية إيقاعية أو نموذج فعل تقليدى فتختفى فى مجرى التكرار الشفهى . إن الكتابة تحافظ على الخاص .

ويوحى شولز وكيلوج بأنّ من تأثيرات الكتابة على السرد أنها أوجدت صنفاً لم يوجد من قبل هو التخييلى Fictional . وحالما وجد ، منفصلاً عن مهمّة العالم فى الإقناع والمجادلة وتناول الحقائق تناولاً صريحاً ، لم يعد كاتب الأعمال التخيلية فى حاجة إلى أن يحاول خلق قصة جديدة . وكانت المهارة الوحيدة المطلوبة من أولئك الذين أنتجوا أقدم القصص الحّية هى أن يكتبوا لا أن يخترعوا . وستغدو إمكانية أصالة الكاتب وإلحاق إسمه بالنتاج حاسمة فى آخر الأمر ، ولكن المهمة التى واجهت المدونين

---

* ولدّت المترجمة مصطلح « سرديم » بوصفة مقابلاً عربياً لكلمة narreme قياساً على المصطلح المتداول فى العربية « صوتِم » بوصفة مقابلاً لكلمة Phoneme .

الأوائل كانت مختلفة . فإذا أضافوا كلمة « فن » إلى القصة فسيكون الفن المستعار من المهارات الشفهية – التنظيم الشعرى أو الخطابى للغة . فإن كان الكاتب يعمل بوصفه مدوناً / عالماً لا فناناً فإنه قد يضيف كلمة « تفسير » إلى المادة المنسوخة ، شارحاً ما كان غامضاً أو مكملاً إياها بمصادر أخرى للمعلومات .

وعلى الرغم من أن تأثيرات الكتابة فى السرد غير مباشرة فإنها تبدو محتومة عند استعادة الماضى استعادة متأملة . وأوضح تلك التأثيرات ، فى نظر شولز وكيلوج ، الاتجاه بعيداً عن العقد التقليدية نحو انعدام العقدة ، وتعتمد (الظاهرة) الأخيرة على الكتابة فى انتقالها . ثانياً ، هناك نزوع إلى إضافة التفسير أو التعليق إلى السرد (مهارة تعلّمها المدوّن متميّزاً عن المغنّى أو حاكى الحكايات ؛ يصف يوجين ڤيناڤر (Eugene Vinaver) هذه العملية فى نشأة الرومانس ، الفصل 2) . ثالثاً : إمكانية الكتابة والقراءة بصمت وعلى انفراد ، خارج محيط تقليدى تُنشدُ أو تمثل فيه الأعمال ، تفصل الفنّ البلاغى عن شئ ، يدُعى « النثر » « بمعنى » جديد ، كما يلاحظ فراى . فالصفحة مكان يمكن أن توضع فيه ، جنباً إلى جنب ، طرق مختلفة فى الكلام مرتبطة بوضعيات ثقافية متميزة . ويعتبر بعض النقاد هذه الحقيقة مظهراً مهماً من مظاهر الطبيعة المختلفة للرواية . وأخيراً ، يمكن أن يؤدى « كلام الكتابة الصامت » مهمة المثال الفكرة غير المنطوقة فى السرد إحدى خصائصه المميّزة حين يقارن بأشكال الأدب الأخرى . إن دهشة القديس أو غسطين ، حين رأى القديس أمبروز يقرأ دون كلام (شئ لم يكن من قبل قد تصوّر ، مطلقاً ، كونه ممكناً) تُظهر أهمية تغيير يُغفل بسهولة . ويجادل بعض النقاد أن مفهوم التفكير الصامت نفسه لا يمكن أن ينتشر من غير ممارسة استخدام اللغة دون كلام – القراءة والكتابة .

منشأ الرومانس الرواية : التاريخ ، علم النفس وقصص الحياة

تظهر نظريات فراى وشولز وكيلوج سبب الصعوبة فى إعطاء جواب محدّد على سؤال مثل « ماهى الرواية » ، ولكنهافى الوقت نفسه توفر تبصّراً مفيداً فى أنواع المسرودات . إذا استخدمنا طريقة التعريف التقليدية بواسطة الجنس والنوع (الصنف والفرع) فإن اختيار الخصائص المعرّفة يقرّر المكان الذى سيظهر فيه النوع الأدبى فى الشبكة المفاهيمية التى نوجدها . فإذا تصوّرنا أنّ الجنس هو المسرودات الطويلة فإننا سنصنف الروايات مع الملاحم وقصص الرومانس . وتختلف الاثنتان الأوليان عن الرومانس فى أنهما أكثر واقعية ؛ ويمكن تمييز الملحمة عن الرواية تاريخياً (قديم مقابل حديث) ، واجتماعياً (بطولى / ارستقراطى مقابل بور جوازى) ، وربما فلسفياً (موضوعى مقابل ذاتى) ، كما أظهر ذلك النقاد الألمان . وإذا قّررنا أن الرواية ، جوهرياً ، شكل نثرى فإننا سنضعها مقابل الملاحم وأعمال الرومانس الشعرية . ويعيّن فراى هوية الرواية بوصفها فرعاً من فروع التخييل النثرى التى لا يكون بعضها مسرودات . ويبدا شولز وكيلوج من المسرودات (صادقة كانت أو كاذبة ، شعرية أو نثرية) وينتهيان إلى تصنيف مختلف جداً . ويُقرّ الثلاثة جميعهم بأن أغلب الأعمال مزيج من المقوّمات التجريدية التى يقيمون عليها تصنيفاتهم . ويمكن أن يؤدى الفشل فى الوصول إلى اتفاق حول تعريف كلمات مثل(fiction) (novel) (romance) إلى ردّ فعل ضدّ محاولة تمييز الأنواع السردية نفسها . والاستنتاج الأخصب هو أن التعريفات ، لاسيما تلك التى تتضمّن فعاليات إنسانية ، تمكننا من فهم الظواهر فى محيطات خاصة ولأغراض خاصة . وحقيقة كون المخلوقات الانسانية تُفهم بطرق مختلفة فى علم النفس وعلم الإناسة وعلم الاجتماع وعلم الطب لا تنتج عن الفشل فى تقرير جوهرنا ، ولكن تنتج عن الاهتمامات المختلفة لهذه الفروع من المعرفة . وتكوّن الكتب الحديثة جداً عن أصول الرواية أمثلة للاهتمامات المعرفية المتنوّعة التى يمكن أن تُقسر على التركيز على تعريف النوع الأدبى . لم يشرح فراى وشولز وكليوج ظهور بعض الأنواع شرحاً مفصلاً . وفى رأى فراى أن التطوّر من المجتمعات المحكومة بالأقلية إلى المجتمعات العمالية وعملية الإزاحة والإحلال التى بواسطتها تغدو ،

تدريجياً ، القصص المثالية الخيالية واقعية على نحو أكثر معقولية ، يعملان بوصفهما إطاراً أدنى لفهم التغيرّ الأدبى . وتخدم الفلسفة والتكنولوجيا الغرض نفسه لدى شولز وكيلوج : تظهر الأنواع السردية مع التمييز بين الواقعى والخيالى ، وهى حقيقة ترتبط بمقدم الكتابة . ولا يتحدى شولز وكليوج ، وهما يحرراننا من النظر إلى السرد نظرة متمركزة حول الرواية ، البيان التقليدى عن الرواية الموصوف فى الفصل 1 : يوفرّ المؤرخون الاجتماعيون والثقافيون قصة بسيطة عن كون الإصلاح ، والفلسفة التجريبية ، والفردية تنتج أخلاقية العمل البروتستانية وقيام الطبقة الوسطى ، منجبة بالتالى الرواية . إنّ العلماء والنقاد الذين يحلّلون هذه القصة التى أنتجها المؤرخون يجدونها غير ملائمة . وبدلاً من أن تعكس الرواية التغييرات الاجتماعية التى تشرحها المعارف الأخرى لاغير فإنها قد تحتوى سجلاً أكثر إبانه عن كيفية ظهور تلك التغييرات ، وقد تكون حتى سبباً لتأثيرات اجتماعية إلى الحدّ الذى تصبح فيه طرقها فى بناء قصص الحياة ، فى نظرنا ، طرقاً لإضفاء معنىً على حيواتنا الخاصة .

وحين يُفهم الفرق بين الرومانس والرواية على أنه فرق بين بيانات مثالية / متخّيلة وبيات واقعية / تجريبية عن التجارب فإنّ شرح التضادّ يُطلب فى علم النفس والفلسفة أو النماذج الأولية لدى فراى ونقاد الأسطورة . وقد دمج رينيه جيرارد (René Girard) هذه الشروح عن النوعين مع البيانات التاريخية عن ظهور الرواية فى مؤلّفة الخديعة ، الرغبة ، والرواية (1961) . إن أعضاء المجتمعات التقليدية ، وبضمنها مجتمعات أوربا ما قبل الإصلاح ، يكيفون حيواتهم وفقاً لنماذج الأدوار التى تهيّؤها ثقافتهم ، وإنّ فقدان النماذج المتسامية – نماذج الدين والأسطورة – يقود إلى محاكاة الأبطال والبطلات الموجودين فى الكتب ، فدون كيشوت يقلدّ أماديس الغالى [25] فارس الرومانس المشهور ؛ ومدام بوفارى تقلّد بطلات الكتب التى تقرؤها ؛ وجوليان سوريل ، فى الأحمر والأسود لستاندال ، يقلّد بطل التاريخ نابوليون ، ونقلّد نحن أنفسنا أفراداً نعجب بهم . إن الاستخدام الحالى لتعبير « نموذج الدور » بالمعنى الإيجابى ، يظهر أن هذه الظاهرة عامّة جداً . وفكرة اختيار نموذج لمحاكاته ، بدلاً من جعل المجموعة تفرضه ، ترتبط بالتغّير من المجتمع الدينى إلى الدنيوى ، والتضاعف المماثل فى النماذج الممكنة .

وهذه التغييرات ، كما يُظهر جيرارد ، مسجلة فى الأدب بوضوح يزيد على وضوحها فى الوثائق والمعارف الأخرى . وفكرة اختيار نموذج لتقليده تخفى مفارقة ماكرة ، فحرية الاختيار تعبير عن الفردية ؛ ولكّن حقيقة كوننا نقّلد آخر تسلبنا فى الواقع هويتنا الشخصية ، فإنّ أهدافنا ورغباتنا ليست فى الحقيقة لنا إنما للآخر نموذج الدور . وإذا نجحنا فى الحصول عليها فمن المحتمل أن نجد أنها لا تمنحنا الرضى الذى تخيّلناه ، وحين نجد عيباً فى أنفسنا أو الشئ الذى لا مفرمنه يكوّن أساس كل المسرودات الحديثة إن لم يكن أساس حيواتنا ، مادام موته موت المتخّيل والرغبة . ولا تظهر الرومانس ، عموماً ، إدراك الذات الواعى للنموذج ، لاسيّما حين تصوّر نعيماً من تحقيق الذات فى ختامها ، أما الحافز الروائى فهو جعل نموذج التضليل الرومانتيكى واضحاً لأولئك القادرين على إدراكه .

وتعتقد مارثا روبرت Marthe Robert ، مثل جيرارد ، أن التوتّر بين المثالى والواقعى يقع فى قلب المسرودات الحديثة ، ولكنّ طريقتها فى شرح ذلك ، فى أصول الرواية (1972) ، تحليلينفسية على نحو أدقّ ، وأساس نظريتها هو مقالتا فرويد « الكتاب المبدعون وأحلام اليقظة » و « أعمال رومانس العائلة » إن الساردين ، وقد اتهموا بالانغماس فى أوهام لا قيمة لها (كان هذا الاتهام شائعا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) ، يعرفون أنهم مذنبون بما اتهموا به ، ويحاولون إنتاج مسرودات أكثر قابلية للتصديق . وليست النتيجة استبدال التخييل بالحقيقة وإنما هى تخييل أحسن إخفاءً لاغير : « يمكن تحقيق الوهم التخييلى بطريقتين : إما أن يتصرف المؤلف كما لو لم يكن هناك شئ كهذا ، وعندئذ يقال عن الكتاب إنه واقعى ، طبيعى ، أو ، ببساطة ، متناغم مع الحياة ؛ أو يستطيع أن يضغط على الـ « كما لو » ، وذلك دافعه الرئيس الخفىّ دوماً ، وفى تلك الحالة يُدعى عملاً من أعمال الوهم أو الخيال أو الذاتية ... وعلى ذلك هناك نوعان من الرواية : نوع يوهم بأنه يستقى مادته من الحياة ... الآخر يعترف بكل صراحة بأنه ليس إلا مجموعة من الرموز والأشكال ... والأول من النوعين هو ، بالطبع ، الأكثر خداعاً مادام مصمماً ، كلياً ، على إخفاء حيله [35] .

وهذا الشـرح للتطوّر من حكايات الجن إلى الروايات شـبيـه بنظرية فـراى فى الإزاحة والإحلال ، ولكن روبرت تنظر إلى ذلك بوصفه تكراراً لمراحل تطوّر الطفولة . إن الطفل ما قبل الأوديبى (Pre Oedipal) ، وقد أجبر على مشاركة الحب مع إخوان وأخوات وخيّب أمله أبوان برهنا على أنهما ليسا كاملين يتخيّل أنه / أنهّا / لقيطٌ أبواه الحقيقيان من الملوك . ولكن أوهام مبدأ السرور تتحطم باكتشاف حقائق المولد ، وقد يشعر شعور ابن غير شرعى منحط يصارع العالم (مبدأ الواقع) لكى يحرز رفعة مكتسبة بجهده الذاتى . وتتماثل القصص المكتوبة تحت نفوذ المرحلة الأولى من رومانس العائلة ؛ وتنتج المرحلة الثانية قصصاً مختلفة اختلافاً لا نهاية له ، مكتظة بتفاصيل واقعية للصراع والحبّ ، والطموح وسوء الحظ . وعلى ذلك ، يمكن أن يُنظر إلى ارتباط الرواية بصعود الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر بوصفه نتيجة طموحات نفسية بالإضافة إلى الطموحات الاقتصادية (ماهو ، فى نهاية الأمر ، السبب الحقيقى للرغبة فى البروز فى العالم ؟) .

ويميل النقاد الإنكليز والأميركيون إلى اعتبار روبنسون كروزو الرواية الأولى فى حين يعطى النقاد الأوربيون هـذا الموقع لكتاب دون كيشوت . وتستطيع نظرية روبرت أن تقبل كلا الرأيين بوصفة نموذجياً . فمن وجهة نظر علم النفس ، إنّ روبنسون كروزو تمثيل شفاف لرومانس العائلة (الهروب من الأب ، النجاح الدنيوى فى آخر الأمر) ، وذلك ما يجعلها تظلّ ، بطريقة متميزّة كتاب أطفال أما دون كيشوت ، وفيها لقيط مكبلّ بالأحلام يواجه واقعيين صلبين ، فتظهر مرحلة أنضج من الصراع النفسى . وتبرهن الرومانس والرواية على أنهما ليستا ضدّين ، ولكن تعبيرين عن الدافع الأساسى نفسـه .

هل توجد الرواية ؟

على الرغم من أن هذه الشروح كاشفة فإنها لا تفسّر الفروق بين المسرودات والطرق التى بها تشكّل العوامل التاريخية والأدبية تطوّرات تلك المسرودات ، وإذا وضعنا قائمة بأنواع المسرودات المتوفّرة فى أوقات مختلفة منذ العصور الوسطى ،

وجدنا تنوعاً مذهلاً وتغيّراً مستمّراً . تسافر مجموعات من الحكايات النثرية القصيرة ، وكثير منها مأخوذ من التقاليد الشعبية ، من قطر إلى آخر ، مزوّدة فى أوقات كثيرة بمواد جديدة وصلت إلى أوربا من مصادر هندية وعربية . ومع إدخال الطباعة انبعثت أعمال الرومانس الشعرية القديمة فى خلاصات نثرية قصيرة انتشرت انتشاراً واسعاً . وربُطت النكات والطُرف القصيرةً ببعضها بوصفها « سير مآثر » ؛ وتكسّت حكايات عن المتشردين وتجوالهم فى رواية المتشّردين المرتبطة ، إلى حدّ بعيد ، بالسير الإجرامية التى تمزج الحقيقة والتخييل (Chandler) . وأدّت ترجمة أعمال الرومانس النثرية الإغريقية فى عصر النهضة إلى خلق شكل جديد من الرومانس فى إيطاليا وفرنسا وانكلترا (Wolff) . ويولّد كل نوع من السرد الواقعى ، تقريباً – التاريخ ، السيرة ، السيرة الذاتية ، تقارير الأسفار – نظيراً خيالياً وثيق الصلة به (Adams ' 40 - 32 , Mylne) .

وتكوّن تفرّعات هذه الأعمال جمعاً غفيراً – الرواية العاطفية ، التاريخ الفضائحى ، رواية الأساليب ، الرواية السيرية ، الرواية التاريخية ، الرواية الرسائلية ، الرواية الرمزية ، الرواية الرعوية ، والرواية الشرقية ؛ الرواية المقنّعة roman a clef (تمثّل أشخاصاً حقيقيين بأسماء خيالية) ، الرواية القصيرة conte ، وبعد ذلك رواية تكوّن الشخصية (bildumgsroman – تطوّر شاب أو شابه) ، ولا حاجة للقول إنّ هذه الأنواع تمتزج ببعضها غالباً . وهناك صفة مميّزة أخرى ، وقد تكون ملمحاً حاسماً من ملامح السرد النثرى ، هى أنّ كلّ نوع جدير بالانتباه يستثير محاكاة ساخرة لموادّه وطرقه ، فيهجو جوناثان سويفت (مثل سلفه الإغريقى لوسيان) المؤلفّ اللامحتمل « رحلات حقيقية » الصادر فى زمنه ، ويحاكى فيلدنج ريتشارد سون محاكاة ساخرة ، وتترك تريسترام شاندى ، لكاتبها ستيرن ، فكرة السرد نفسها فى فوضى كاملة . وأحسن طريقة لاكتشاف الصلة الثابتة بين تصنيفات كهذه ونزعتها لإثارة محاكاة ساخرة هى مراقبة أنواع المسرودات المتوافرة فى إحدى الصيدليات المخازن [26] أو دكان كتب صغير (وسيُقال أكثر من ذلك عن هذا الأمر فيما بعد) .

وكما أُغرى المنظّرون باكتشاف نموذج مفاهيمى واضح وسط الخليط غير المنتظم من المسـرودات التى يدرسـونها ، كذلك نزع المؤرخـون إلى أن يمثلوا« التـقـدم » من الرومانس إلى الرواية بوصفه تغيراً أكثر انتظاماً مما كان عليه . وبعد أن قرّرنا أن المسرودات تنتمى إلى أحد هذين الصنفين نستطيع أن نجد ، فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كتابات نقدية تعزّز فكرتنا . ففى انكلترا عرّف ويليام كونجريف William congreve 1691 وهيـو بليـر Hugh Blaire 1762 ، وكـلاراريف Clara Reeve 1785 الكلـمتين كمـا نعرّفـهما تقريباً ، ولكنّ معظم الكتّاب لم يفعلوا ذلك ، والتمييز المقبول عموماً بينهما يعود إلى القرن التاسع عشر . وفى فرنسـا كانت هناك محـاولات لتمييز الروايـة الرومانتيـكية من الروايـة القصـيرة الواقـعية nouwelle (سيجريه Segrais 1656) ، ولكنها فشلت فى نهاية الأمر . وتبقى كلمة roman ، فى الفرنسـية والألمانية ، اسماً لكل المسـرودات الطويلة التى نصنّفها نحن باعتبارها روايات novels أو أعمال رومانس romances ، وتبعاً لذلك يحاول النقاد الانكليز – الأميركيون شرح نوعين متميّزين من السرد فى حين يرى النقاد الأوربيون نوعاً واحداً فقط . (فى إيطاليا القرن الرابع عشر كانت كلمة novella تعنى حكاية قصيرة مثل الحكايات التى فى ديكاميرون ؛ ومن هنا كانت كلمة novela فى الإسبانية ، nouvelle فى الفرنسية ، و (novel) التى كانـت تعـنى قصـة قصيرة فى انكلترا القرن السابع عشر . وكلمتنا (novella) ، مـثل كلـمة (novelle) فى الألمانـية ، تشـير إلى (روايـة قصـيرة) .

إن نزعتنا إلى البحث عن « تطوّر » منظم للسرد هى فى ذاتها برهان على كيفية عمل المسرودات : نحن نفرض نموذجاً على الماضى لكى نستطيع أن نروى عنه قصة مترابطة . إن أكثر مؤلفى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما أظهر ذلك العلماء الحديثون جداً ، قد أنكروا أنهم كانوا يكتبون روايات أو أعمال رومانس ، وعنونوا أعمالهم بـ « التواريخ » ، « الحيوات » أو « المذكرات » من أجل أن يفصلوا أنفسهم عن المظاهر العابثة والتوهمية واللا محتملة ، وفى بعض الأحيان اللا أخلاقية ، للرواية والرومانس . وقد ظهر كثيراً ، بشكل أو آخر ، تعبير « ليس هذا رواية / رومانس /

قصة » فى المقدّمات . وقال ريتشارد سون إن كلاريسا هارلو (clarissa Harlow) لم تكن « رواية خفيفة » أو « رومانس انتقالية » ولكن تاريخ حياة وأساليب ؛ وتأكيده على أنّ هذا الشكل فى حاجة إلى اسم جديد يتكرر لدى ديدرو (1761) ، المعجب بريتشار دسون ؛ ولدى واحد من أوائل منظرى السرد المهمين ، وهو فريد ريك فون بلا نكينبرج Friedrich von Blonkenburg(1774) . وقد حدّد فيلدنج « نوع كتابته » على أنها « رومانس ملهاوية » أو « قصيدة ملحمية ملهاوية نثرية » ، ولكن عنوان العمل المتضمّن هذا التحديد كان تاريخ مغامرات جوزيف اندروز (1742) ، وقد أشار إليه النقاد باعتباره نوعاً جديداً من التاريخ أو السيرة . وبناء على ذلك فإن تاريخ الأدب يقدّم برهاناً فى صالح الخلاصة الظاهرة التناقض التى انتهى إليها بعض المنظرين : « لا يمكن تعريف الرواية لأن صفتها المعّرفة أن تكون مختلفة عن الرواية » .

وسيُناقش فى الفصل التالى أحد مظاهر هذا التناقض الظاهرى – محاولات المؤلفين البارعة والمتحدية لتمرير كتاباتهم على أنها حقيقية – . ومما هو ذو صلة مباشرة بهذا الأمر نظريات الرواية الحديثة جداً والتى تفسّر الوضعية غير الاعتيادية للرواية بواسطة تطوير قوالب أكثر تعقيداً لوصفها . ولا تحاول النظريات أن تكتشف ماهى الرواية ، ولكن تحاول أن تكتشف كيف تعمل الرواية بوصفها أسلوب تواصل فى ظروف تاريخية وثقافية خاصة .

الرواية بوصفها خطاباً تضادياً

إنّ النظريات التى تعّرف الرواية بوصفها شكلاً ظاهرىّ التناقض تتضمّن قلب أرضيّة الحقل : فشذوذ الرواية ، فيما يتعلّق بنظام الأنواع الأدبية ، يُقبل على أنه الشكل الطبيعى لوجودها . ونتيجة لذلك تعدّ الرواية كياناً « لا يملك وجوداً طبيعاً أو إيجابياً » ، و « يظهر ثم يعاود الظهور فى ثقافات محليّة مختلفة وفى أزمان مختلفة » ، و هى ليست نوعاً متميّزاً ذا تاريخ متصل ولكنها « تعاقب أعمال بينها مشابه عائلية . » وهذه الاقتباسات مأخوذة من مؤلّف والتر ريد Walter Reed تاريخ تمثيلى للرواية (24 , 22 , 56) . إنّ ماتشترك فيه الروايات ، فى نظر ريد ، ليس صفات معيّنة ما

مجموعة من العلاقات – بأعمال أدبية أخرى ، بالوضعية الثقافية التى تنتج فيها ، ويقرّائها . وحين تتغير الثقافة والأدب تتغيّر الرواية معها ؛ ولكنّ تكيفّات كهذه تترك الصورة الكليّة ثابتة ، مثل صيغة علم الجبر التى تستخدم مع مجموعات مختلفة من المتغيّرات .

أولاً: الرواية ، فيما يتعلّق بالأعمال الأدبية الأخرى ، لا منتمية ، تجعل نفسها مضادّة للقوانين التى تميّز الأنواع الأخرى والمبادئ الجمالية (النظرية الأدبية التقليدية) . وحين تنمّى الرواية تقاليدها الخاصة ، ويبدأ النقاد تنظيم قوانينها ، يضع الروائيون أنفسهم موضع المعارضة للرواية بواسطة المحاكاة الساخرة ، بواسطة اختراع أشكال جديدة ، بواسطة دمج الأنواع النقية الموجودة فى ذلك الوقت ومزاجها سوية . و « علاقة الرواية الجدلية بالتقاليد الأدبية » كما يرى ريد ، « تستلزم صراعاً مع القوانين ، ومنافسة بين القيم ، وافتقاراً عاماً إلى سابقة مقنّنة من أجل نتيجة شكليّة » (49) .

ثانياً: تتخذ الرواية ، فيما يتعّلق بالمجتمع والثقافة المقنّنة ، موقفاً مضاداً . فروايات المتشردين الإسبانية عرّضت « نزعة عصر النهضة الإنسانية فى الأدب إلى أوّل نقد رئيس لها » (13) . والمعايير الثقافية الرسمية هى ، غالباً ، التجسيد الفكرى للعلاقات الاجتماعية والسياسية . إنّ الرواية ، بوصفها أشخاصاً ووضعيات لا مكان لها فى أنظمة القيم المقبولة ، تشكّك ، ضمنياً ، فى تلك الأنظمة . وهى كذلك ، بتأكيد موضعها « لا داخل العالم الأدبى بل داخل العالم الواقعى للخطاب اللا أدبى » ومن هنا « واقعية » الرواية ، تكشف الفرق بين الحقيقة البدائية وطرق الرواية التقليدية .

أخيراً : تعّرف الرواية بما توجده من علاقة مُشكلة بجمهورها – ليس الجمهور جماعة من المصغين يستمعون إلى شاعر ، أو مشاهدينً يشاهدون مسرحية ، ولكنّه « شخص مجهول منفرد يُنعم النظر فى كتلة ضخمة من الصفحات المطبوعة . إن الغموض الذى دخل الأدب بواسطة تقنيات الكتاب المطبوع هو سبب وجود الرواية » (25) .

إنّ الروائيين ، كما يوضّح ريد ، كانوا واعين حقيقة كونهم لا يخاطبون طبقة اجتماعية معينّة ، وقد واصل بعضهم استخدام تقاليد خطاب وموقف ملائمين لمجموعة معينّة ، أو إثارة ولاء القارئ « لقوّة أعمق أو مثل أعلى أو تحقيق أقوى للرغبة » ، ولكنّ (ريد) يصنّف الأعمال التى من هذا النوع باعتبارها رومانس . أما الكتاب الذين أدركوا أن لم يكن هناك مجموعة من التقاليد الاجتماعية والأدبية تلائم الكتابة المطبوع فأبدعوا أعمالاً لطبقة جديدة مرُحّلة اجتماعياً . وتعى ، على نحو متزايد ، « افتقارها إلى الهويّة ، بوصفها قراءً ، إزاء أدب الطبقة الحاكمة أو أدب الشعب .» (35) .

إن « تاريخ » « الرواية » ، فى مؤلف سلسلة من « الأمثلة » لا يشبة أحدها الآخر تماماً ، ولكنّها جميعاً تظهر كيف أنّ موقف الرواية التضادّى يبقى ثابتاً فى مجموعة متنوّعة من الأحوال الاجتماعية والأدبية ، وتبعاً لذلك يقدّم بديلاً للنظريات التقليدية عن أصل الرواية يصنّفة لينارد ديفز Lennard Davis بوصفه تطوّرياً (تتحوّل الرومانس ، وهى تصبح ، تدريجياً ، واقعيَة إلى روايات) وتنافُذياً (يمتصّ الأدب التغييرات فى المجتمع ، وتظهر الرواية) ، وتجمّعياً (ترتبط أنماط مختلفة من السرد ببعضها لتخلق نوعاً جديداً) . وأساس هذه الشروح جميعها مجموعة ثابتة من الافتراضات عن كيفية عمل التاريخ بوصفه سرداً واوضح هذه الافتراضات ، وهو ماسيناقش أكثر فى الفصل التالى ، أن التغيير مستمر وتدريجى ، وأن الأسباب تأتى قبل النتائج مباشرة (سبب الحادثة ق هو ف وليس حادثة أسبق مثل ب أو ح) ؛ وأن سبب حادثة ينبغى أن يكون مشابهاً للنتيجة ؛ وأنّ العالم مكوّن من كيانات محدّدة بوضوح « كالرواية » « الطبقة الوسطى » ، « الواقعية » ؛ وأنّ هذه الكيانات ، مثل الأشياء الحيّة ، يمكن أن تولد أو يكون لها « أصل » ، ثم تتطوّر تطوّراً طبيعياً ؛ وأن ليست هناك أسباب جديدة أصلية يمكن أن تظهر وتعطّل هذه السلسة الواضحة .

هذه الافتراضات مأخوذة من علمى الطبيعة والأحياء . ويفترض (ريد) ولينارد ديفز (قصص واقعية : أصول الرواية الانكليزية) أن النتاجات الثقافية ليست كيانات محدّدة ، مثل الذرات والنباتات ، ولكن أبنية مؤلفة لا توجد إلا بمقتضى قرارات إنسانية تخصّ طبيعتها ووضعها . ومن وجهة نظرهما ، إن فشل القرنين السابع عشر والثامن

عشر فى تهيئة تعريف واضح للرواية لم يكن نتيجة جهل فيما يخصّ مقوماتها الأساسية ؛ وإنّ الآراء المتضاربة التى وقع التعبير عنها خلال تلك الفترة توفر القرينة والإطار الوحيدين الصحيحين اللذين نستطيع داخلهما أن نفهم الظواهر المتضّمنة . وفى رأى ديفز ، كما فى رأى (جورج ماى Georges May) (وجون ريتشيتى Jahn Richetti) ، وجد كتّاب تلك الفترة وقراؤها أنفسهم ، لاعن اختيار . بين الادعاءات المتضاربه للواقع الدنيوى – عالم الحقائق – وواقع دينى – سياسىّ يدّعى أن عمل السوء يُعاقب فى هذه الدنيا وفى الآخرة . وكان السرد المطابق للواقع يعتبر ، أخلاقياً ، خاطئاً إذا لم تُعاقب الأفعال اللا أخلاقية أو اللا قانونية التى يمثّلها ، وقد يكون ، من جهة أخرى ، السرد الممتلئ باللا محتملات والصدف موافقاً لقوانين العدالة الشعرية ومعاقباً المذنب . ويذهب ديفز إلى أنه لم يكن هناك ، فى تلك الظروف المتوفرة ، تمييز واضح بين المسرودات الصحيحة والمسرودات الكاذبة ، كما ندرك نحن ذلك . وكانت الأخبار والصحف والتخييل كتلة واحدة من المواد السردية لاتمييز بينها ، حتى أوجدت مراسيم البرلمان ، فى أوائل القرن الثامن عشر ، تعريفات قانونية للأخبار والكتابات التجديفية والبذيئة و (ضمناً) صحة الحقيقة التاريخية . وعلى الرغم من أن كثيرين قد يختلفون مع نظرية ديفز الممتعة فإنه ينجح فى أن يظهر أن تمييزاتنا المطلقة بين الصحة والزيف ، والواقع والتخييل ، والأدب واللا أدب ، والأخلاق والمبادئ الجمالية لا يمكن أن تفرضّ ببساطة على مسرودات فترات أسبق (فارن نيلسون . Nelson) .

النظريات الشكلانية والسيميولوجية للأنواع السردية

أكدّ المنظرون الذين ناقشتهُم ، فى محاولتهم شرح ماهية المسرودات وكيفية عملها ، على مظاهر مختلفة من الخطط الموجود فى الفصل الأوّل . فالواقع والخيال ، فى رأى فراى كما فى رأى شولز وكيلوج ، هما القوّتان الرئيستان اللتان تشكلان السرد ، وتسبّب التغيرات فى العالم الخارجى تغيرات فى الموضوع ؛ وتبقى شخصيات الرومانس الخيالية – أبطال وبطلات وأشرار من الأنماط الأولية – ثابتة بصورة ملحوظة

عبر الزمن . وتذهب مارثا روبرت فى جدلها إلى أن قوىً نفسية أساسية تؤثر فى السرد ، وأن تطوّر العقل فى الطفولة ، وليس العالم الخارجى ، يقرّر أية قصص تُقَصّ . ويعتمد ماى ، ريتشيتى ، وديفز - من جهة أخرى - أنّ الرواية سجلّ دقيق للقوى الاجتماعية والسياسية . أما نظرية ريد فأكثر تعقيداً فى كونها تتعامل مع التقاليد الأدبية بوصفها قوة ثالثة مساوية فى الأهمية للواقع والخيال الإنسانى ، ولكنّ الرواية ، فى رأيه ، تقاوم تلك التقاليد بدلاً من أن تتشكلّ بواسطتها .

ويُظهر شولز وكيلوج كيف أن الصيغ الشفهيةّ ومكررات الأفعال تعمل بوصفها عناصر تكوينية فى التقاليد الشفهية ، ولكن يبدو أنها تجعل الشكل الأدبى ثابتاً بدلاً من أن تسهم فى تمايزه وتغيرّه . وتعطى كل هذه النظريات وضعاً هامشياً للعناصر الشكلية فى السرد ، وتتطلّع إلىّ الموضوع والمحتوى ، والإنسان وعالمه ، من أجل تفسيرات للأدب . فهل الأدب ، إذن ، انعكاس الواقع لا غير وبلا قوانين خاصة ، ويجب أن يستعير تاريخه من المعارف الأخرى ؟

لم ينكر شكلوفسكى فقط ، فى كتاباته بين 1914 , 1925 ، أن هذه هى الحال ، بل ذهب ، مجادلاً ، إلى أنّ كلّ مظاهر السرد ، وبضمنها الموضوعات المعالجة ، عناصر شكلية لا يمكن أن تفهم إلا من خلال دراسة قوانين البناء اللغوى والفنى ، ولم يَعن بهذا أن لا وظيفة للمسرودات سوى خلق نماذج شكلية . وبسبب اختلاف الوسائل الأدبية اختلافاً حاداً عن الطريق الاعتيادية للكلام والرؤية فإنّ تلك الوسائل تجعل الواقع غير مألوف ، أو تجعلة يبدو غريباً ، ونتيجة لذلك فهى تجدّد إدراكنا لما يقع حولنا . ومع ذلك فإن تلك الأشكال التغريبية تفقد قيمتها الصادمة حالما نألفها ، ونراها بوصفها صيغاً . وعندئذ يكون ضرورياً للفنان أن يغيّرها لكى يجعلنا نرى بطريقة جديدة ، وتاريخ السرد هو تاريخ توسيع وتعقيد وتبسيط وقلب لقوانين أساسية قليلة من قوانين البنية الأدبية .

وبينما يرى المنظرون الآخرون انقطاعاً بين السرد الشفهى والسرد المكتوب يرى شكلوفسكى استمرارية شكلية بينهما ، وأن التكرار والتنوع فى الأشكال الأدبية القصيرة ، منقولاً إلى مستوى العقدة ، ويُصبح مقوّمات بنائها . فالتلاعب اللفظى

واللغز ، بما يتضمنّانه من أحاج أو حلول مضلّلة تعوق تمييز الحقيقة ، يُوسّعان ليوفرا البنية السردية لقصص الأسرار وللروايات البوليسية . وقد ناقش المنظرون ، طبعاً ، بنية العقدة ، ولكنهم يتعاملون معها بوصفها عنصراً شكلياً من عناصر السرد لا شرحاً لتطوّر السرد تاريخياً . وحين يحاول شكلوفسكى أن يعيد كتابة تاريخ السرد على أساس أشكاله تواجهه ثلاثة أسئلة صعبة . كيف يمكن ، على أساس الشكل ، شرح التنوّع والتعاقب فى موضوعات السرد فى حين يبدو واضحاً جداً أنها متصلة بالتغيّرات فى المجتمع ؟ ألا تكوّن واقعية السرد المتزايدة دليلاً ضدّ نظرية كنظريته ؟ ، من أيـن يمكن أن تأتى مـواد وقصـص جـديـدة ، موجـدة « التـغـريـب » (defami liarization) الذى يعتبره مهماً جداً ، إن لم يكن من الواقع نفسه ؟

ويجادل شكلوفسكى أن واقعية التخييل هى ثمرة التقنية لا ثمرة الملاحظة العلمية للواقع . والمرحلة الأولى فى تجديد الإدراك خلال السرد هى كشف التقاليد الأدبية عن طريق المحاكاة الساخرة ،فيظهر الساردون بواسطة تعرية حيل السرد ، أن القصص كاذبة : فإذا قورنت بالعالم الواقعى فإن الشخصيات غير قابلة للتصديق والأحداث غير محتملة الحدوث . والكتاب اللاحقون مجبرون ، لذلك ، على خلق أعمال تخييلية أكثر إمكانية للتصديق . وليس البديل للتقاليد نسخة طبق الأصل من الواقع (شريط فيديو ليوم من أيّام شخص ما ، مثلاً) ، وإنما البديل أساليب أحسن إخفاء . وينبغى أن يُوَفّر حافزُ لكلّ وسيلة أدبية ، وذلك يعنى أن الكاتب ، وهو يبتدئ ناوياً أن يخلق قصة ، يجب أن يجد للطرق التى يستخدمها (تستخدمها) شروحاً واقعية على نحو جدير بالتصديق .

هناك ثلاث طرق رئيسة لخلق تغريب معقول ؛ وتتضّمن الأولى إيجاد أسباب جديرة بالتصديق لتصوير أفعال غريبة . وتغدو العقدة فى أقدم المسرودات النثرية الطويلة ممكنة الفهم عند معرفة الحاجة التكنيكية لتلك المسرودات إلى أن تقّدم للقراء شيئاً غير مألوف ، فتستطيع الشخصيات البقاء فى مكان واحد ، كما تفعل فى المسرحية ، أو تنتقل من مكان إلى آخر . والخيار الأخير إمكانية متوفرة فى السرد ، فلا عجب فى أن أفاد منها الكتاب ، وإذا صرفنا النظر عن الرحلات الفردية من مكان إلى آخر ، فأىّ

أنواع من الناس يُحتمل أن ينشغلوا بتنقل يستمّر بدرجة ملائمة مانحاً إياهم تعرّضاً معقولاً إلى مجموعة منوّعة من الوقائع الغريبة ؟ التجار ؛ أولئك الباحثون عن شخص ما أو شئ ما ؛ أولئك الهاربون من جريمة أو عائلة أو اضطهاد ؛ المسلّون الجوّالون والمحتالون ؛ الفقراء الذين لا عنوان ثابت لهم . وبناء على ذلك فإن اختيار أنماط الشخصيات للأسفار الكثيرة يتقّرر بضرورة شرح أسباب سفرهم – متُطلّب تقنى – بالإضافة إلى أحوال الحياة فى قرن أو آخر .

ويعطينا المنتقّل الذى لا عنوان له والمنتمى إلى الطبقة الدنيا رواية المتشرّدين ؛ وأولئك الباحثون عن شخص ما أو شئ ما هم الأشخاص المنفصلون عن عائلتهم أو عمّن يحبّون فى أعمال الرومانس الإغريقية ، أو أبطال خرافة الكأس المقدسة [27] ؛ والتاجر أو المغامر الباحث عن الثروة هو السندباد البحرى أو روبنسون كروزو ؛ والمسافر الذى يحاول العودة إلى الوطن أو يهرب من أوضاع مستحيلة هو أوديسيوس ، اينياس ، جوزيف أندروز أو هَك فِن . ويمكن أن تهرب جماعات المسافرين من طاعون أو تذهب إلى حج كما فى ديكاميرون أو حكايات كانتربرى . وفى الحالتين الأخيرتين تهيئُ الرحلة « الُحافز » لا للوقائع الغريبة وإنما لجمع مجموعة من الناس لديهم وقت ينفقونه لكى يستطيعوا رواية القصص . وقد أُطيل كثيرُ من المسرودات القديمة بواسطة دمج حكايات ليست جزءاً من خط العقدة الرئيسة ، وهى تقنية جاءت إلى أوربا من الشرق .

وتتضمّن الطريقة الثانية لخلق تغريب ذى مضمون اختيار الشخصيات ؛ فإذا ظلّت الشخصيات فى مكان واحد فيمكن تحقيق التنوع عن طريق جعلها تتنقّل خلال عوالم ومراتب مختلفة من المجتمع ، ولكنّ هذا يوجد مشكلة تقنية جديدة . كيف يمكن جعل تنقلات اجتماعية كهذه معقولة ؟ والجواب هو الاستفادة من الشخصيات التى تعيش ، عادة ، فى أكثر من عالم اجتماعىّ واحد الخدم على سبيل المثال ، أو الارستقراطيين الذين انحدروا نتيجة حظ سّئ ، كما يمكن ، بدلاً من ذلك ، أن ترتفع الشخصية فى مراتب المجتمع . ويظهر تغيير رئيس فى تاريخ السرد حين تصبح الشخصية نفسها منطقة التنوّع والاهتمام مستبدلة العالم الخارجىّ المتنوع فى قصص المغامرات بعالم

داخلّى متنوّع ، وهذا التطوّر بينّ فى رواية تكون الشخصية ، حيث تكون فى الرأس والقلب محن النمو والعثور على مكان فى العالم الاعتيادى . وربما لا تكون الشخصية ، وقد فُرضت عليها وقائع غريبة كما فى أقدم المسرودات النثرية ، غير خيط رمادىً يقوم بربط تلك الوقائع ، كما يقول شكلوفسكى . وإذا أراد الكاتب ، من جهة أخرى ، أن يغرّب العالم الاعتيادىّ وجب أن يُرى ذلك العالم بعينين غريبتين : ومن هنا كانت النزعة لاستخدام الغرباء ، شخصيات غير اعتيادية أو ساذجة تماماً ، المهرّجين ، المجانين (دون كيشوت) ، أو أناس من الثقافات اللاغربية بوصفهم ملاحظين يستطيعون أن يصدمونا عن طريق إظهار أن ما نعتبره فطرياً هو فى الواقع تقليدى أو لا منطقى .

وتمثيل الواقع الاجتماعى فى الأدب اللاتخييلى هو مصدر ثالث لإيجاد المضمون للمسرودات والأفكار الجديدة للأشكال الأدبية . وقد أوجد الكتاب غالباً ، كما لوحظ من قبل المضامين لقصصهم بواسطة تقديمها باعتبارها مذكرّات أو سيراً أو تواريخ أو رسائل . وينبّه شكلوفسكى إلى انتشار هذه العملية عن طريق ذكرها بوصفها قانوناً : « فى تاريخ الفن لا ينتقل التراث من الأب إلى الإبن ولكن من العم إلى ابن الأخ » (1923) . ويعنى بذلك أن مصدر التجديد فى الرواية ليس تطوّراً عن روايات أقدم ولكن دمجاً لنوع ثانوى أو لا أدبىّ من الكتابة فيها . وتتوافق هذه الفرضيّة تماماً مع مناقشة ديفيز عن كون الرواية لم تتطوّر عن الرومانس ، وعن وجود صلات مهمة لها بالسير الإجرامية ومقدم الصحف . ومن الطبيعى أن المراسلات المنشورة والكتيّبات عن كيفية كتابة الرسائل كانت مصادر للرواية المكتوبة فى شكل رسائل ، والتى تعدّ رواية ريتشارد سون ، باميلا ، أحسن مثال معروفٍ لها .

وكان شكلوفسكى سيتفق مع الخلاصة التى انتهى إليها ريد عن نزوع الروائيين ، دوماً ، إلى تجنّب الطرق والتقاليد التى صيغت للرواية ، ولكنهّ سيجادل أنّ التغريب ، لا الاحتجاج الاجتماعى والثقافى ، سبب هذا التجديد المستمرّ ، وشرحُه أسباب تعذّر تعريف الأنواع السردية أكثر تطرّفاً من شرح ريد . وتواصل المواد الشفهية تنقّلها عبر حدود الأنواع الواقعية والتخييلية . وبسبب ذلك لا يمكن تعيين هويتها إلا فى علاقتها

« بخريطة عامة للخطاب » عندما تُبسَط فى فترة تاريخية خاصة . وقد تعرّف الكتابة اللا أدبية لفترة ما بوصفها أدبية فى فترة أخرى ، وظهور نوع جديد قد يبدّل المحتوى أو الشخصية فى أنواع أخرى (تينيا نوف) . فى زماننا ، مثلاً ، حين تتفوّق الأفلام على الرواية فى الواقعية تنتقل الرواية فى اتجاه الخيال الخارق وحين تتبنى الأفلام الخيال الخارق يرتدّ الروائيون إلى التقارير المبنية على الحقائق والسيرة الإجرامية (قارن نورمان ميلر Norman Mailer [28] ، ترومان كابوت Truman Capote [29]) .

إن نظرية شكلوفسكى مقنعة ، وقد وجدتُ أنها يمكن أن تنتج نظريات عميقة فى بنية الرواية وتاريخها ، ومع ذلك فإنّ الفرضية القائلة بأنّ كلّ شئ فى السرد هو قضية شكل تبدو مضادّة للبدهى . وقد تعمل بوصفها مصوّباً صحياً للنظريات المؤكدة على أنّ التخييل هو نسخة طبق الأصل من الواقع ، ولكن ليس أىّ من المفهومين كافياً بذاته . وحالما يُفصل الشكل والموضوع والمحتوى ، بعضها عن بعض ، يصعب توضيح كيفية تفاعلها وتكاملها فى الأنواع السردية المختلفة . هل يمكن شرح تاريخ السرد دون أن يُقدّم بوصفه انعكاساً للتاريخ الاجتماعى أو الادّعاء أنه تعاقب وسائل شكلية بارعة لا غير ؟

وقد حاول م . م . باختين ، الناقد الروسى الذى نُشرت كتاباته (فى بعض الأحيان بعد تأخير طويل) 1927 , 1979 ، الإجابة على هذا السؤال . فبدلاً من أن يرفض نظريات شكلوفسكى والشكلانيين استخدمها بوصفها بداية لنظرية تحوّل الأفكار التقليدية عن الشكل والمحتوى . إن أمثلة شكلوفسكى فى التغريب وتعرية الوسائل التقليدية مأخوذة غالباً من المحاكاة الساخرة والهجاء ويسأل باختين مسلماً بقيمة مثل هذه الوسائل ولا فتأ النظر إلى أن النقاد نزعوا . دوماً إلى التقليل من أهمية الأنواع غير الجادّة ، عما يُغرَّب أو يُكشَف فى المحاكاه الساخرة . يقول شكلوفسكى إنّ اصطناعية تقليد أدبى أو إدراكى حسى تُكشف بالمقارنة بالواقع . ولكن الواقع ليس حاضراً فى أى مكان فى المحاكاة الساخرة ، ولا يمكن أن يُقدّم ، فى أى حالٍ ، بوصفه أساس المقارنة ؛ والمسرودات تتضمّن كلمات فقط ، لا كلمات وأشياء . وتنتج المحاكاه الساخرة ، والسخرية ، وأشكال الفكاهة الأخرى لا عن مقارنة

الكلمات بالعالم بل عن تباين مجموعتين متضاربتين من الكلمات . ونميّز اللغة الأدبية والتقاليد الأدبية بوصفها فخمة ، غير مخلصة ، أو متحيّزة حين تظهر إلى جانب نوع آخر من اللغة . ويقول شكلوفسكى إنّ السرد يغرّب العالم ، ويجيب باختين أنّ السرد يغرّب طرقا مختلفة للتحدّث عن العالم ، تتظاهر كلّ منها بأنها شفافة .

إن هذه المناقشة المتخصّصة ، كما يبدو ، حول طبيعة المحاكاة الساخرة ، تتبعها نتائج مهمة . يفترض المنظرون التقليديون أن الساردين يستخدمون الكلمات ليمثلوا أو ينقلوا صورة الواقع (حقيقية أو تخييلية) إلى جمهور ما . ولكن حين تتحدّث الشخصيات فإن الكلمات ليست بديلاً عن شئ آخر أو تمثيلاً له ، فلغة الشخصية هى الشخصية ، كما أن الكلمات التى تتكلّمها أنت وأتكلمها أنا هى نحن أنفسنا فى أعين الآخرين . ويختفى الفصل بين الشكل والموضوع والمحتوى حين نُقرّ بأن الثلاثة جميعها حاضرة - لا « ممثلة » - عندما نتحادث ، أو تتحادث الشخصيات فى رواية . والمحاكاة الساخرة حالة مخصّصة لظاهرة تشمل كلّ شئ : تناقضات اللغة التى تتوضّح فى أىّ حوار يشمل أناساً نوى مهنٍ أو طبقات أو اهتمامات أو أيديولوجيات أو وجهات نظر مختلفة .

ويمكن أن يدمج تاريخ السرد ، منذ هومر ، مع تاريخ الحضارة عن طريق إدراك كليهما بوصفه تاريخ « لغات » . (المخطط 2 جـ سيبرهن على أنه مفيد فى فهم هذا البيان المبسّط عن نظرية باختين .) وتقدّم الملحمة ، التى تشير عادة إلى أحداث بعيدة زمنياً عن الشاعر وجمهوره ، لغة موحّدة يتكلّمها أعضاء مجتمع موحّد ومنظم على أساس المراتب الدينية. وحين دخلت الثقافة واللغة الإغريقيتان الكلاسيكيتان فى حوار مع ثقافات أخرى أصبح واضحاً أنّ اللغات المختلفة ليست مثل نوافذ مختلفة تجعلنا نرى الواقع نفسه ؛ بل تكسر كل منها شعاع الضوء وتلوّن العالم بطريقة خاصة معتمدة على معرفة متكلّميها واهتماماتهم ومواقفهم . وغدت هذه الاختلافات واضحة بصورة خاصة للرومان لأن ثقافتهم كانت ثنائية اللغة وامبراطوريتهم متعدّدة اللغات . وأكثر من ذلك ، إنّ لغة قومية واحدة مثل الإغريقية نمتّ ، حتماً ، مجتمعات كلامية مختلفة أو طرق كلام وطرق تفكير مختلفة . ويشير باختين إلى تمايز اللغة الداخلى

هذا باعتـباره « تعدّدية لغوية » heteroglossia . وتعزل هذه الخطابات المختلفة عن بعضـها ، عادة ، فى الحياة (لغة المحكمة ، لغة التشريع ، لغة الارستقراطية ، لغة التـجار ، لغـة العـبيد) وفى الأدب (الأنواع الجـادّة « العـاليـة » الأنواع الملهاوية « الواطئة » ، الحكايات الشعبية ، إلخ) . « والخطاب الروائى » ، فى حالة تعريفه تعريفاً متـحرّراً ، هو أى نوع من الكلام أو الفعل أو الكتابة يلقى ضـوءاً على المواجـهة بين لغات قومية أو مجتمعات كلاميّة مختلـفة .

إن المنظرين الذين نوقشوا فى الصفحات المتقدّمة ، مع وجود اختلافات ثانوية بينهم ، يقيمون وصفهم السرد على مقولات خارجِ الإطار الأدبى (شخص قوى مقابل شخص ضـعيف ، انطوائى مقابل انبساطى ، تجريبى مقابل تخييلى ، واقعى مقابل مثالى ، إلخ) أو على أصنـاف أدبيـة صرفة (شكلوفسـكى) ، ولكنّ فـكرة باختين عن « الخطابات » تخترق هذه التمـييزات . ويمكن أن تنشـأ الصرعـات التى تميّز الخطاب الروائى من (أ) تناقضـات ضـمنيـة بين لغـة عمل أدبى والأسـاليب الأدبيـة السائدة أو بينها وبين صيغ الكلام اليومى ؛ و (ب) تناقضات واضحة بين خطابات الشخصيات المختلفة أو بين خطابات الشخصيات والمؤلف . ومن الواضح أنّ أعمالاً كثيرة ، غير المسرودات ، يمكن أن تقدّم مثلاً لمزيج الخطابات الذى يدعوه باختين « روائياً » . وتُرجع مقالات ، عن تاريخ الرواية ، أصل الرواية إلى المسرحيات والقصائد الملهاوية والهجائية وذات المحاكاة الساخرة بالإضافة إلى الحوارات السقراطية والأدب الشـعبى . وإن أهمّ أنواع التـعددية اللغويةً ، فى تاريخ السـرد نفسـه ، تتـضـمّن الخطابات التى يستخدمها المؤلف والسارد ، والتى تكمن فيها إمكانية الاختلاف عن خطابات الشخصيات المقدمة والجمهور الذى يخاطبه العمل .

ويرى باختين أنه انبثق من عالم الفترة الكلاسيكية المتأخرة – العالم المتعدد اللغات والمتنوّع اجتمـاعياً – اتجاهان أسلوبيان من التطورّ فى السرد . فى الأوّل ، وهو موجود فى بعض أعمال الرومانس الإغريقية ، يفرض المؤلف أسلوباً متجانساً موحّداً على الأصوات المتنوّعة الناجمة عن تعدّدية اللغات والمواد المأخوذة من أنواع أدبية مختلفة . وهذا النوع من الأسلوب ، والمقصود به توحيد لغات ووجهات نظرٍ مختلفة ،

يتمثل كذلك فى رومانس الفروسية للقرون الوسطى ، وبعد ذلك فى الرواية التاريخية والرواية العاطفية (القرنان السابع عشر والثامن عشر) . والاتجاه الثانى من التطوّر الأسلوبى يدع اللغات المتنافسة فى ظاهرة التعدّد اللغوى - لغات المؤلّف والسارد والشخصيات تتحدّث بطريقتها الخاصة دون أن يصقلها لكى تعبرّ عن نظام معتقدات واحد ووجهة نظر اجتماعية واحدة . ويوجد ذلك فى بعض المسرودات النثرية والكلاسيكية (بيترونيوس Petronius) ، ولدى رابيليه وسيرفانتيس Cervantis - Rabelais ، وفى روايات « المحاكمة » والمغامرة (ومن ضمنها رواية المتشرّدين ورواية تكوّن الشخصية) بالإضافة إلى الأعمال الهجائية وأعمال المحاكاه الساخرة . والأحمق والمهرّج والمتشرّد مهموّن لدى باختين لا لأنّهم يغرّبون الواقع لا غير ، ولكن لأنهم يعرّون افتراضات « لغات » أُقرّت اجتماعياً . ويصل الاتجاه الثانى من التطور الأسلوبى قمّته فى الأعمال التى تدع الشخصيات تتكلّم لغات معارضة لوجهة نظر المؤلف ، ومع ذلك فهى تصل وجهات النظر المختلفة ببعضها عبر اعتراف متبادل (الخيال الحوارى ، 409 .)

إنّ هذا الوصف الهيكلى لنظرية باختين لا يأخذ فى الاعتبار تطوّرها وتعقدها ، ولم أحاول وصف تاريخ السرد البديل ،الذى يبرز فى مقالته « أشكال الزمن والزمكانية Chronotope فى الرواية » . وهو يحاول ، فى تلك المقالة ، أن يظهر إمكان تصنيف المسرودات على أساس زمكانياتها (من الإغريقية ، زمان - مكان) ومفاهيم السببية ، فبعض أعمال الرومانس الإغريقية ، مثلاً ، تقدّم بطلاً وبطلة يحبان بعضهما ويخضعان لسلسة لا تُصدّق من الحوادث المؤسفة والانفصالات ، ثم يتوحّد شملهما فى النهاية . ويمكن أن تقع مغامراتها فى أىّ مكان (العنصر المكانى) ؛ ولا تُمثّل أطوال الزمن المتضمّن تمثيلاً واقعياً ، كما تسيطر الصدفة والقدر ، بدلاً من السببية المعقولة ، على هذه الزمكانية . وتميّز السير والسير الذاتية الكلاسيكية زمكانية مختلفة كلياً ؛ وتدخل هذه السير الرواية فى آخر الأمر ، وينصهر الشكل والمحتوى فى الزمكانية . إنها طريقة موحّدة لإدراك عالم وإلقاء الضوء عليه لا محاولةً أنجح أو أقل نجاحاً لاكتشاف المفهوم « الصحيح » الذى يحكم الواقع .

خلاصة

لا ينبغى السماح لما فى نظرية باختين من أصالة أن يطمس ما يشترك فيه مع النقاد الذين سبقت مناقشتهم . فما انتهى إليه ، من أنّ المسرودات ، عادة ، أمــزاج [جمع مزيج] عامة ، هو نتيجة يشترك فيها مع فراى ، شولز ، كيلوج وريد (الذى يُقر بدينه لباختين) . كذلك أكدّ الروائيون الرومانتيكيون الألمان ، وبصورة خاصة فريدريك شليجل Friedrick - Schlegel ، على الطبيعة الهجينة للرواية . وفكرة خضوع السرد الغربى لتطوّرين متوازيين ، يبدأ أحدهما مع هومر والآخر فى القرون الوسطى ، هى فكرة يشترك فيها باختين مع نقاد عديدين . وينبه شولز وكيلوج ، ديفز ، شكلوفسكى وباختين إلى الطرق التى يمكن بواسطتها أن يمتصّ السرد التخييلى الكتابة اللاتخييلية فتغيرّ تلك الكتابة مجرى تطوّره . وبينما يشترك جيرارد ، روبرت ، ريد ، وديفز فى الرغبة فى تمييز الرواية عن أشكال السرد الأخرى إلا أنهم يرفضون أن يفعلوا ذلك بصورة مطلقة .

إنّ هؤلاء المنظرين ، على اختلافهم ، متقاربون فى معارضتهم للأفكار التى ما تزال مقبولة إلى حدّ بعيد . وهم يعتقدون أن ليس هناك شئ مثل « الرواية » باعتبارها شكلاً قابلاً للتعريف بوضوح ، وأحسن ، بطريقة ما ، من أنماط السرد الأخرى . وهم يرفضون ، إجمالاً ، التأكيدات على أنّ المسرودات انعكاس الواقع الاجتماعى والنفسى لا غير ، وأن ليس للغة والتقاليد الأدبية قوة مستقلّة فى تشكيل التاريخ الأدبى . ويؤكدّ بعضهم على أهمية ما يمكن أن يدعى « الممارسة التقليدية » – منطقة تمتد فى مكان ما بين الأدب والحياة أو تشملهما معاً – بوصفها عنصراً مشكلاً فى تكوّن السرد وأكثر ما تكون نظريات السرد إمتاعاً هو حين توضع موضع الاستعمال . وقد أكون حولّتُ أفكار النقاد إلى تجريدات لا حيوية فيها بتعرية النظريات السابقة من الأمثلة والتحليلات المفصّلة التى يقدّمها أولئك النقاد لتعزيز نظرياتهم . ومن جهة أخرى يرجع أولئك النقاد إلى عدة مئات من المسرودات كثيرٌ منها غير مقروء عموماً ، ولا يمكن أن يكون تحليل قصة لا نعرفها برهاناً على صحة نظرية ما ؛ كما أن النقاد يختارون ، وذلك طبيعى تماماً ، الأمثلة التى تعزّز مناقشتهم . وحتى إذا كناّ قد قرأنا العمل

موضع المناقشة ، ووجدنا أنه يهيئ دليلاً فى صالح الناقد ، فقد لا يكون ذلك العمل ممثلاً للسرد عموماً . (هل هناك قصة هى حقاً نمطية ؟) .

وإذا كان لنظرية ماتقدّمه حقاً فينبغى أن نتمكّن من تطبيقها على المسرودات التى نعرفها ، ومن ثم اكتشاف أشياء لم نكن نحن ، والآخرون ، قد لاحظناها من قبل . وقد اخترتُ مغامرات هكلبرى فن باعتبارها عملاً يمكن استعماله لاختبار نظريات السرد ، فهل لمناقشة الأنواع السردية أية صلة بفهم هذا العمل الممتاز من أعمال الواقعية الأميركية ؟ يستطيع من كانت الرواية مألوفة لديهم أن يجيبوا على السؤال بأنفسهم ؛ وسأذكر أنا بعض القضايا التى تلفت نظرى لأهميتها حين أقارن ما قاله النقاد حول رواية مارك توين بالنظريات التى نوقشت آنفاً .

أما فراى فسيقودنا إلى أن نستنتج أنّ هكِلْبَرى فِنّ عمل ساخر بالإضافة إلى كونه من أعمال المحاكاتية الواطئة (واقعياً) ، وبدلاً من أن يكون مثلاً خالصاً للرواية فإنه يتضمّن مزيجاً من العناصر من رومانس الأنماط الأولية (البحث ، الموت ، الولادة الثانية) ، ويتضمّن كذلك آثاراً من التشريح . وهذه الرواية على وجه التحديد ، فى رأى شولز وكيلوج ، مزيجُ من عناصر تاريخية ، محاكاتية ، رومانتيكية ، وتعليمية ، وليست انعكاساً تجريبياً خالصاً لأميركا القرن التاسع عشر . وبلغة جيرارد ، يُنظر إلى هَك نفسهِ بوصفه شخصية لاتستطيع أن تجد « نموذج دور » ذا قيمة فى مجتمعها ، ويمكن أن تتبع هذه المقدّمة نتائج ممتعة . ويمكن أن تشرحً نظرية روبرت فى القصة ، بوصفها انعكاساً للتطور النفسى ، كلاً من بناء الكتاب وإغرائه القراء الصغار . ولايمكن أن يجد (ريد) مثلاً أفضل للرواية باعتبارها خطاباً تناقضياً ؛ وفى الحقيقة إن أحد فصول كتابه مكرّس لكتاب توين أميركى من كَنَتكَت فى بلاط الملك آرثر . والتوتر بين الحقيقة التجريبية والحقيقة الأخلاقية ، الذى يجده ماى ، ريتشيتى ، وديفز صفة التخييل فى القرن الثامن عشر واضح فى مؤلّف توين ومجرى مهنته ، كما أظهر ذلك نقاد سابقون .

وتشبه نظرية شكلوفسكى فى التغريب ، إلى درجة ملحوظة ، النظرية المقدّمة فى مقالة توين « كيف تكتب قصة قصيرة » ، وتستحقان المقارنة . ويكّون هَك مثلاً

الشخصية الساذجة التى تغرّب تقاليد عالمها وادّعاءاته عن طريق عدم فهم تلك التقاليد والادّعاءات . وكثيراً ما صنّفت الرواية نفسها باعتبارها « رواية متشرّدين » ، ويمكن أن يُظهر شكلوفسكى كيف أنّ مشكلات توين التقنية وحلوله (ولاسيماً التى تظهر فى نهاية الفصل السادس عشر) تأتى بشئ جديد إلى النوع [الأدبى] . ويصعب على النقاد ، الذين يريدون اعتبار الرواية واقعية ، كتم تذمرّهم من محاكاة توين الساخرة لروايات أخرى فى الفصلين الأوّل والأخير . وسيجد شكلوفسكى مثل هذه التعرية للوسائل الروائية أمراً نمطياً وربما مهماً فيما يتعلق بالمحيط الأدبى فى زمن توين . وقد تضمّن مولد التخييل الواقعى فى أميركا ، كما فى أىّ مكان آخر ، فضح الزيف فى التقاليد المبتذلة وتطعيم الرواية بأنواع لا أدبية أو أنواع غير معترف بها (الحكاية الطويلة ، مثلاً) .

وتوحى إحدى الملاحظات التى أقحمها توين فى بداية الكتاب (« سيطرُد الأشخاص الذين يحاولون أن يجدوا مغزى أخلاقياً فى (هذا السرد) ، وسيقتل الأشخاص الذين يحاولون أن يجدوا عقدة فيها ») بأنه يقرّ فكرة شكلوفسكى عن الأدب بوصفه تشويهاً شكلياً لا طريقة لبسط معنىً أو إحراز وحدة جمالية . ولكن ملاحظة توين الأخرى فيما يخصّ العناية الجاهدة التى بذلها فى استنساخ اللهجات ، يمكن أن تكّون البداية لتحليل باختينى للرواية ، فهى لا تمثل مشاهد وطبقات اجتماعية أميركية فقط ولكن لغات أميركية – لغة البيض الفقراء ، لغة السود ، لغة المتشرّدين والمحتالين ، لغة الإحيائيين الدينيين ، لغة المنافقين ، لغة الجادين والممتازين ، وقد شحنت كلّ منها باهتماماتها وقيمها الخاصة ، وكُشفت جميعها بوصفها متحيزّة حين وضعت جنباً إلى جنب مع الأخرى . إننا « نسمع » زيف ضمير هك فى الكلمات ذاتها التى ينطقها ؛ وتتطّلب التصريفات اللغوية المتضمّنة تحليلاً صبوراً ، ونادراً ما يمكن العثور على مثال أفضل لظاهرة التعدّد اللغوى .

ومن الضرورى لتقدير قيمة الأصالة والفائدة فى مثل هذه الاستجابات للمؤلّف هكلبرى فن أن تنمّى تلك الاستجابات أكثر وأن تُقارن بالتعليقات السابقة على الرواية ومثالها تلك الموجودة فى طبعة نورتون Narton Gitical Editian ومجموعات أخرى

مماثلة . إن مجرّد تعيين نوع أدبي لايجعلنا نتغلغل في مناقشة كيفية تكوين قصة أو ماذا تعني ؛ فهذه الخطوة المبدئية تعيننا ، فقط ، على أن ننظم إدراكنا للخاص في علاقته بكتلة المسرودات الكبرى التي تراكمت في مجرى التاريخ . وكما يقول جيمسون Jameson إن الأصناف العامة « فيما يتعلق بهذا الموضوع ، بناءات تجريبية ابتكرت من أجل مناسبة نصيّة معيّنة ثم هُجرت كما يُهجر كثيرٌ من مواد السقالات حين يُنهي التحليل مهمته .... وبذلك يستعيد نقد الأنواع الأدبية حريته ، ويفتح مجالاً جديداً لبناءٍ إبداعي من الكيانات التجريبية » ، والطرق الافتراضية لرؤية ذلك تكشف مظاهر غير ملحوظة من مظاهر فن السرد . (145) .

ويمكن أن يباشر المرء ، في الصيدلية – المخزن أو السوق ، تقويماً سطحياً لكن مُعَرِفاً لمدى ارتباط التصنيف الشامل بالموضوع ، فأغلب الأنواع السردية المذكورة في هذا الفصل كانت موجودة في بداية القرن التاسع عشر . وعلى أساس ما يتوفر على أغلفة معظم الكتب الورقية الغلاف من وصف موجز للعقدة يمكن أن يقدّر المرء أية نسبة من الكتب الرائجة المكتوبة اليوم تدخل ضمن الأصناف التقليدية (الرواية التاريخية ، رواية المغامرات ، الرومانس ، الرواية البوليسية ، الخ) . وتعيننا الثقافة التقليدية والنظريات الحديثة على أن نرى أن معظم الروايات تقليدية جداً ، وما يختلف بوضوح من قرنٍ ، أو من عقدٍ ، إلى الذي يليه ، هو مواد القصة – المشاهد ، الأحداث ، المهن ، والبيئة المادية للشخصيات وقد جرفها التغيرّ الاجتماعي والسياسيّ والتكنولوجي إلى الأمام . إنّ الأهمية النسبية للتقاليد والواقع في تشكيل السرد هي موضوع الفصل التالي .

من الواقعية إلى التقاليد

خصائص الواقعية

تشغل الرواية ، مهما كان تعريفها ، موقعاً خاصاً فيما يتعلق بأنواع السرد الأخرى وتجربتنا الخاصة . وحين يعيّن النقاد صفتها المميّزة بكونها مزيجاً من الأنواع الأدبية فإنهم لا يظهرون لنا ماهى الرواية بل ماليست إيّاه . ولا يمكن تثبيت الرواية من خلال تعريف لفظى ، ولذلك يجادل كثيرون أنّ روابط الرواية الأساسية هي مع التجربة والواقع ، وذلك سبب التعامل مع « الرواية » والواقعية ، غالباً ، بوصفهما مصطلحين قابلين للتبادل ، لاسيمّا عند النقاد الذين جرت مناقشتهم فى الفصل الأوّل .ولكن ماذا يعنى القول إن الرواية تعرض الحياة كما هى فعلاً ؟ مرة أخرى ، ها نحن ننغمر فى قضايا التعريف ، وبالإضافة إلى ذلك نواجه مفارقة ، إذ تُميّز الروايات والقصص القصيرة ، عموماً ، عن الأنواع الأدبية الأخرى باعتبارها « تخييلاً » ، ومع ذلك فإنّ صفاتها المميّزة هى صدقها إزاء الواقع .

أعتقدُ أن « الواقعية » ، فى أقل معانيها تعقيداً ولكن أهمها ، تشير إلى نوع معّين من تجربة القراءة ؛ فإذا اعتقدنا (عن وعى أو غير وعى) أن قصة قد تكون حدثت فعلاً فإننا نستغرق فيها بطريقة خاصة . وسأوجز ، بعد مناقشة هذا المعنى للمصطلح ، أقوال النقاد عن اثنين من معانيها الأخرى : « الواقعية » بوصفها مصطلح فترة زمنية ، ويمثلها أحسن تمثيل فن القرن التاسع عشر وأدبه ؛ وبوصفها مصطلحاً أعم يعّين انعكاساً صادقاً للعالم دونما اعتبار للزمن الذى أبدع فيه العمل . وستؤدى هذه المنافشة الموجزة لمشكلة معقدة جداً وظيفة مقدّمةٍ لنظريات الشكلانيين والبنيويين ، وهى نظريات تعيّن هوية التقاليد التى تشكّل أساس التمثيل الواقعى . ويعنى القسمان ، الثالث والرابع ، من الفصل بقضيّة ما إذا كانت المسرودات التى نعتبرها حقيقية وصادقة (التاريخ ، مثلاً) تقوم أيضاً على تقاليد أدبية . وبعد أن اكتشف بعض النقاد أن المسرودات التى تبدو لنا حقيقية هى فى الحقيقة مبنية ، إلى حدٍّ كبير ، على التقاليد ، استخلصوا أن كل أنواع التمثيل للواقع اعتباطية بدرجة متساوية وينتهى الفصل بمناقشة قصيرة لهذه القضية .

وقبل أن تصبح الواقعية موضوع تحليل نظرى ، يعتمد شعورنا بالواقع ، فى القراءة ، على تمييزات ومواقف حدسية ، بعض الناس مدمنون على قراءة القصص البوليسية ، وآخرون مدمنون على قراءة التخييل العلمى ، ومثل هذه التفضيلات الشخصية ليست أحكاماً على النوعية أو القيمة ، وإنما هى ، فى آخر الأمر ، تتضمّن السؤال البسيط عما إذا كنّا نريد أو لا نريد أن نعير وعينا لتجربة قراءة من نوع خاصٍ . ان أولئك الذين يحبّون الأنواع الأدبية التى يمكن تعيين هويتها ، كالرومانس أو قصص الغرب الأمريكى ، لا تزعجهم التقاليد التى تشتمل عليها تلك الأنواع ، وفى الحقيقة غالباً مايحتقرون الاختلاف عنها . وفى إطار القراءة يبدو أن الواقعية هى تلك المنطقة الواسعة من السرد دون أية تقاليد يمكن تحديدها ؛ منطقة اختفت فيها الصنعة الأدبية ، ويجرى كل شئ فيها كما يجرى فى الحياة . وحين تصادفنا وضعية بالية أو شخصية مبتذلة فى قصة بوليسية فقد نشعر بالخيبة ، ولكننا عادة نستعيد توازننا ونواصل القراءة . ولكنّ ظهور عقدة مبتذلة فى عمل واقعى ذو تأثير مختلف ، فإنه يحطّم المعقولية التى لم نعرها فقط للقصة وإنما أعطيناها إياها أيضاً ، وقد نشعر بأنّ المؤلف لم يخطئ فقط وإنما هو قد خان ثقتنا فيه . وفى أحسن المسرودات الواقعية يُروّعنا الوعى بالواقعىّ : لم نكن أبداً لنتصوّر الكشف الذى جاءنا بعد تقليب الصفحة ، ولكن بعد أن يظهر ذلك الكشف ندرك أنه كان محتوماً - إنه يقبض على حقيقة تجربة عرفناها دائماً مهما كانت تلك المعرفة باهتة .

وقد وعى المؤلفون ، فى التقليد الواقعى ، بذكاء أهمية المعقولية لدى القراء ، وسبق أن اقتبستُ عن ريتشاردسون تأكيده على أن كلاريسا (1748) ليست رومانس ولا رواية ولكن « تأريخاً » . وكان ريتشاردسون محزوناً للتمهيد الذى كتبه بيشوب واربرتون Bishop Warburton لمؤلّفه ذاك لأنّ التمهيد يشير إلى القصة باعتبارها تخييلاً . « وددتُ لوأن جوّ الحقيقية قد أُبقى عليه وإن كنتُ لا أريد للرسائل

أن تُظنّ حقيقية .... لتجنب إيذاء ذلك النوع من الإيمان التاريخى الذى يُقرأ به التخييل عموماً على الرغم من معرفتنا أنه تخييل » . (رسالة إلى واربرتون ، 19 أبريل 1748) . وقد أخُذ المثقف والروائى الفرنسى ديدرو ، أحد كبار متشككى العصر ، بالحقيقية الظاهرية لرواية ريتشاردسون ، وهو يروى كيف بدأ قراءة كلاريسا مرّات عديدة لكى يعلم شيئاً عن تقنيات ريتشاردسون ولكنه لم ينجح أبداً فى ذلك لأنه كان يستغرق فى العمل شخصياً ، فاقداً ، بذلك ، وعيه الناقد . وأصر هنرى جيمس على أنّ الروائى يجب أن « يعتبر نفسه مؤرخاً ويعتبر سرده تأريخاً ... وهو ، باعتباره سارد أحدث تخييلية ، فى لا مكان ، ولكى يدُخل فى محاولاته أساساً منطقياً عليه أن يسرد أحداثا يُفترض أنها واقعية » (248) ، ولا يتحدث جيمس وريتشاردسون بوصفهما مؤلفين فقط وإنما بوصفهما قارئين أيضاً . وإذا كان هناك فرق بين الرواية وأنواع السرد الأخرى فإنه يرتبط ، بطرق حاسمة ، بالإحساس بالفعلية أو الحقيقية أو « الواقعية » ، ذلك الإحساس الذى يحصل عليه القارئ من قصة ما .إننا نعتقد بصحة ما فيها ، ومع ذلك لا نعتقد ، وذلك بطريقة صادقة ومزدوجة .

إن معنى « القابل للتصديق » ، فى الأدب التخييلى وفى الحياة ، يختلف من شخص إلى الذى يليه ، ومن عصر إلى آخر . ومع ذلك ، فعلى الرغم من هذا التنوّع ، الذى يفسّر صعوبة إيجاد تعريف للواقعية مقبول عموماً ، هناك بعض النظامية فى المواقف التى نبنى على أساسها المعتقد ، ويمكن تصنيف تلك المواقف ، على نحو تقريبى ، إلى : سرعة التصديق ، التصديق ، والتشكك . فحين نكون سريعى التصديق فإننا نستسلم للحقيقية الظاهرية فى القصة دون أىّ شكٍّ منتقد فى تخييلية القصة أو وعى نقدى لها . وحين نكون فى حالة نفسية أكثر انفصالاً نجد القصة جديرة بالتصديق أو معقولة (معرّفة فى معجمى على أنها « جديرة بالاعتقاد أو الثقة ») ، وحين نميل إلى اختبارها تبدو حقيقية . وبوصفنا قراءً متشككين سنجد مواقفنا المتصلّبة إزاء الأوهام الإنسانية معزّزة فى كثير من الروايات الواقعية . إن شعار

المتشكك ، فى أصدقائه والشخصيات الخيالية ، هو « كن واقعياً ؛ » فهو / فهى / يتهم القارئ سريع التصديق بالعاطفية ، ويجيب الأخير بأن المتشكك يعرف ثمن كلّ شئ لكنه لا يعرف قيمة أى شئ . إن هؤلاء القراء الثلاثة ، أو المواقف الثلاثة ، جميعهم يسكوننا فى وقت أو آخر ، حتى ونحن نقرأ كتاباً واحداً .

إن تسميتنا الروايات « واقعية » ليس القول بأننا نجرّبها بوصفها حقيقية لا غير ؛ فالتأكيد يعنى ، ضمنا ، أن هذه الروايات تصف الحياة كما هى ، لا كما تُمثل تقليدياً فى المسرودات الأخرى . ولكن فى الأدب ، كما فى مناطق أخرى ، يخفق غالباً الاتفاق حول التعريف اللفظى للمصطلحات المجرّدة ، مثل « الواقعية » و « التقليد » ، حين تطبقّ تلك التعريفات على أمثلة محدّدة . ويجادل كثير من النقاد أنهّ إن كانت الواقعية ستمتلك أىّ معنى فإنها يجب أن تعرّف على أنها مفهوم يتمثل على أحسن نحو فى رواية القرن التاسع عشر .

ويتفق رينيه ويلك وجورج بيكر George Beeker ، فى تحليلاتهما المفيدة للواقعية بوصفها مفهوم فترة زمنية ، على أنّ اختيار الموضوعات الاعتيادية أو النمطية هو أهم عقائد الواقعية – تشكلّ التحليلات المشار إليها أساس مناقشتى الخاصة – ولكنّ فكرة الموضوع « التمثيلى » represantative نفسها تتوازن بصعوبة بين نهايتين اثنتين . إنّ الواقعى ، مقابلاً المجّرد ، مادىّ وفردٌ وفُريدٌ ، وبهذا المعنى تتعارض الواقعية مع استخدام الشخصيات الجاهزة . وفى الأدب التخييلى ، يوفّر الفرد المخصّص ، غالباً ، نظرة ساخرة إلى القيم المقبولة عموماً وإلى تصرّف الشخصيات الأخرى . فالواقعية ، بهذا الاعتبار ، تهيّئ تقويضا نظامياً وكشفاً للغموض ، والحلّ الدنيوى لشفرة الافتراضات الموروثة حول الحياة (جيمسون 152 ؛ أنظر ، أيضاً ، ليفن) . ومن جانب آخر ، الواقعىّ هو الاعتيادى لا الفريد أو الشاذّ ، ولذلك يجادل البعض بأنّ الواقعية ملتزمة بالمحافظة على بعدٍ معيّن عن الخصوصية . ويستقرّ خلاف فلسفى قديم تحت سطح أى تعريف للواقعية ، وقد انفجرت معارك نقدية بين مناصرى

الخصوصية والعمومية . ويعتبر جورج لوكاش أهم النقاد الذين يرون أن هذين المفهومين ينصهران فى « النمط » ، وهو الشخصية التى تجسّد « وحدة الفردىّ والعالمى غير القابلة للانفصال » .

ثانيا: تتصف الواقعية « بالموضوعية » – مصطلح آخر يُعرّف تعريفات مختلفة ، فهى فى أحد التعريفات ، المقابل لكل شئ ذاتى أو معتمد على الرأى الشخصى ، ويجب على المؤلف ألا يدع المواقف الشخصية تتدخل فى تمثيل سرد ما . ويمكن أن تعنى الموضوعية ، فى حال فهمها بطريقة إيجابية ، أنّ على المؤلف أن يكبت لا شخصيته فقط وإنما صوته السارد أيضاً ، فبدلاً من أن يُخَبر القارئ بما حدث يجب أن يسمح له بتجربة ما حدث مباشرة عبر تقديم مسرحى (الحوار ، مثلاً) . وقد ناقش واين بوث أشراك فكرة الموضوعية هذه ، كما أظهرتُ فى الفصل الأوّل ، ويقول لوكاش إن الموضوعية ؛ بهذا المعنى ، يمكن أن تنحط إلى وصف ، خارج عن السيطرة وغير مقيدّ ، للحقائق والوقائع التى تفتقر إلى شكل الحياة « الواقعى » كما نمارسه (أنظر مقالته « تسرد أم تصف ؟ ») . إنّ السخرية والمحاكاة الساخرة مقيدتان حين يريد المؤلف أن يعرض أضاليل الشخصيات التى يتنمذج سلوكها وفق تقاليد اجتماعية أو أدبية ، ولكنّ السخرية الصرفة ، مثل النسخ الحرفى التوثيقى المستقلّ للأحداث الحقيقية ليس موضوعيةً بالمعنى الذى يحدّده لوكاش .

ثالثا: تتضمن الواقعية عقيدة السببية الطبيعية ، ويمكن تعريفها ، بأسهل طريقة ، عبر الإشارة إلى ضدّها : الصدفة ، القدر ، والعناية الإلهية فى التخييل الرومانتيكى وبالمعنى الإيجابى ، تتضمّن السببية الطبيعية عرضاً شاملاً لكلّ العوامل التى تؤثر فى الحياة ، وكما يقول أويرباخ Auerbach ، إنها تظهر الأفراد « جزءاً لا يتجزأ من واقعٍ كلى سياسى واجتماعى واقتصادى – مادىّ ومتطوّر باستمرار » . ولكن مرة أخرى ، يمكن تفسير السببية « الواقعية » بطرق مختلفة ، فإن كثيراً من وقائع الحياة تفتقر إلى أسباب يمكن تعيينها بوضوح ، ويقودنا هوس الفهم إلى صنع شروح حيث لا يكون أىٌّ منها ممكناً ، وقد تخصّص بعض الواقعيين فى تصوير اعتباطية الحياة

المعقدة واليقين المضلّل لدى الإنسان من إمكانية فهمها . وفى النهاية الأخرى هناك المؤلف الذى يصوّر قدر الأفراد الذين يقعون فى شرك أحداث خارجة عن سيطرتهم ، وفى مثل هذه الأحوال تعمل السببية على نحو يسير ومقنع ، ولكن الكثير من أنصار الواقعية يجدون هذا النوع من العمل غير مرض .

ويظهر مارشال براون Marshall Brown ، فى نظرته العامة الذكية إلى « الواقعية » بوصفها مفهوم فترة زمنية ، أن المعانى المختلفة التى ألحقها النقاد بمفهوم السببية يمكن أن ترتبط بعلاقة متبادلة مع ثلاثة أنواع من الفهم للواقع ناقشها الفيلسوف الألمانى هيجل . المرحلة الأولى هى التى يبدو فيها الناس والأشياء تفاصيل عشوائية ، ولا يمكن فهمها بواسطة اختبار أسبابها أو نتائجها ، وهى تماثل المسرودات التى تُقدّم فيها الوضعيات على نحو حيوىّ ، ولكنّ الحياة ، بوصفها كلاً تبدو غامضة وغير قابلة للتحكم فيها . وفى المرحلة الثانية يبدو الواقع متتالية مترابطة من السلاسل السببية ناسجة كل الأشياء سوية فى عملية ضروريةً . وفى رأى براون أن المسرودات التى تمثل هذه المرحلة قد تتضمّن « واقعية الصراع الطبقى حيث يكون البطل أداة التغيرّ التاريخى وضحيته الرئيسة » . ولكنّ مايظهر ضرورياً حين يرى عن بعد قد يبدو عرضياً فى نظر أولئك الذين يمارسونه ، لأن اصطدام السببية بالأمل الإنسانىّ لا يمكن شرحه أو تجاهله . ومرحلة الواقع الثالثة ، فى رأى هيجل ، هى التى يندمج فيها الخارجىّ والداخلىّ ، والعالمى والفردىّ ، على الرغم من أن ارتباط الأضداد فى « واقعية الأنماط » قد لا يكون مفهوماً تماماً للشخصيّات أنفسها . وتضاف القوى التى نراها تعمل داخل شخصية ما إلى القوى التى نتبّينها فى الطبيعة أو المجتمع . ويرى براون أن تعاقب الواقعية السببية هذا يقود من « واقعية التفاصيل الملهاوية إلى الواقعية المأساوية للقوى العلّية وإلى الواقعية المشجوية [الميلودرامية] للأقدار النوعية .

وبالإضافة إلى اختبار الموضوعات النمطية ، والموضوعية ، والتأكيد على السببية تتصف الواقعية ، كما يقول ويلك وبيكر ، بموقف خاص نحو العالم ، هو ، فى رأى

بيكر ، التزام فلسفى بنظرية علمية للإنسان والمجتمع ، مخالفة للمثالية والنظرات الدينية التقليدية . وفى رأى ويلك أن « التعليمية متضمنّة أو مخفيّة » فى هذا الالتزام . وقد يبدو متناقضاً القول بأن الواقعية موضوعية ثم إضافة أنها تتخذ موقفاً فلسفياً أو أخلاقياً ، ولكن التناقض ممكن الشرح . إن النقد الاجتماعى المتضمَّن فى كثير من الروايات الواقعية يمكن تسميته تعليمياً ، فالروايات تقدّم الحياة من وجهة نظر واحدةً ، وهناك وجهات نظر أخرى ممكنة . ولكن الواقعىّ الملتزم يعتقد أن وجهة النظر هذه صحيحة ، ووجهات النظر الأخرى مشوّهة ، على الأقل ، إن لم تكن غلطاً . وإذا شئنا أن نفهم ما كان صادقاً فى القرن التاسع عشر فلا ينبغى أن ندرس الارستقراطيين أو الجماليين أو كتب التاريخ القومى ، بل ينبغى أن ندرس التغيرات فى المجتمع وحياة الملايين الذين كانوا ينتقلون من الريف إلى المدينة استجابة لضغوط الصناعّية . industrialism . وعند ناقد مثل لوكاش ، لا تستعير مسرودة أصيلةُ الواقعية شكلها من التقليد الأدبى ولكن تستعيده من عملية التغيرّ التاريخى ؛ فالعقد والشخصيات فى التخييل الواقعى ترينا ما حدث فعلاً فى التاريخ .

وإذا كانت المسرودات الواقعية تعتبر أحسن من المسرودات الأخرى لأنها فى الحقيقة صادقة ، وإذا كانت الواقعية مفهوم فترة زمنية يشير إلى أعمال مكتوبة منذ القرن التاسع عشر (أو ربما الثامن عشر) ، فقد يتساءل المرء : لماذا لم يكن الكتاب قادرين على رواية الحقيقة قبل تلك الفترة . ويجيب مناصرو الواقعية أنّ أدب الفترات السابقة كان صادقاً بمعنى أنه وصف المجتمعات التى أنتجته . وكما يقول ليفن « إن الملحمة والرومانس والرواية ممثلة لثلاثة أحوال وأساليب متعاقبة فى الحياة : العسكرية ، المؤيدّة للبلاط ، والتجارية » ، ومعتقدات الارستقراطية الإقطاعية وتقاليدها وحياتها ممثلة فى الرومانس ، ولكن « حقائق » تلك الطبقة الحاكمة ، بما تتضمّنه من طبقية اجتماعية وأدبية اعتُبر فيها الناس الاعتياديون شخصيّات ملهاوية تصورٌ فى أسلوب « واطئ » ، ليست حقائق مجتمعنا . الواقعية هى ما كان حقيقياً لدينا وفى زماننا .

إن ما ابتدأ مناقشة للواقعية بوصفها مصطلحاً أدبياً ينبغى أن ينتهى مجادلة حول العلاقة بين التاريخ والأدب والواقع . ومعظم النقاد الذين يطابقون بين الواقعية ورواية القرن التاسع عشر يعتقدون أيضاً أن الرأسمالية كانت تحوّل المجتمع وعلاقات الطبقات خلال تلك الفترة . فلا عجب إذن ، كما يوضح براون ، فى أن نجد « تضارب الكيانات الفردية ، وتعارض السببية والمصادفة ، والصراع بين القصد أو الفهم الشخصى والمعنى فوق الشخصى » . ويوضح براون ، كذلك ، كثيراً من المعضلات التى يتضمّنها تعريف الواقعية مقترحاً أن استخدام الكتاب والنقاد الكلمة ، ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر ، لا يدلّ على أنهم قد اكتشفوا فجأة ما هو الواقع ، بل كان ، على الأصح ، علامة شك وصعوبة تدلّ على أنّ اتفاقاً ضمنياً حول طبيعة الواقع قد اختفى . وتبدأ مناقشاتنا حول الواقعية حين لا نكون واثقين من فهمنا الواقع (أنظر ليفن 19 - 20) ، ولا بدّ من أن تنتج اختلافات فى الرأى .

ولكن تعيّن هوية الواقعية بوصفها ظاهرة تاريخية يجب تمييزها عن أدب فترة أخرى ، ويميّز براون واقعية القرن التاسع عشر ، المبنية على الصراع والتباينات الأسلوبية ، من حياة القرن الثامن عشر وأدبه الأكثر توحداً والذى يؤكد على كلمة « الحقيقة » . ويعتقد يان وات وآخرون أنّ صراعات القرن الثامن عشر الاجتماعية والايديولوجية أدت إلى ظهور الواقعية التى سبقت بأدب وثقافة متجانسين نسبياً . وتجادل اليزابيث إيرمارث Elizabeth Ermarth أن العصور الوسطى هى موقع الوحدة التى سبقت الواقعية . ويجعل م . م . باختين ، كما رأينا ، موقع الوحدة فى الملحمة التى تشير إلى زمان قبل تأليفها ، أما جيمسون فيتصوّر الوحدة فى مستقبل يوتوبى حين تكون الطبقات الاجتماعية قد زالت . وفى كلّ حالة نجد أن شرح المسرودات الواقعية هو ، ذاته ، سردٌ يروى كيف ذهب العالم من ماضٍ موحّد إلى حاضر مجزأ ، وقد يكون فى طريقه إلى مستقبل موحّد . ونستطيع أن نستنتج ، كما يفعل أويرباخ ، أنّ الواقعية تظهر فى جميع الفترات حينما يمكن التعامل بجدية مع شخصيات جميع الأنماط دون عزلها بواسطة طبقة أو أسلوب ، وحين تمثّل كلّ مظاهر

الحياة . ويتفق مفهوم الواقعية اللاتاريخيّ هذا ، بوضوح ، مع المناقشة النقدية فى الفصل السابق الذى يميزّ الرواية (والأنواع الأخرى من السرد) بكونها مزيجاً . ولكنّ هذه التنازلات ، التى توسّع وبالتالى تضعف تعريف الواقعية ، غير كافية عند الشكلانيين والبنيويين الذين ينكر معظمهم أن الواقعية يمكن أن تعرّف بالإشارة إلى درجة صدقها فى وصف الواقع .

الواقعية باعتبارها تقليداً

إنّ هيمنة السرد الواقعى القوية منذ أواسط القرن التاسع عشر دفعت بعض الروائيين (ومن بينهم هاوثورن ، روبرت لويس ستيفنسون ، وفيرجينيا وولف) إلى أن يشعروا بأنّ عليهم أن يشرحوا استخدامهم أشكالاً أخرى أو أن يدافعوا عنه . وحالما نسلّم للواقعية بأنها تصف الحياة كما هى فإننا لا نكون قد وصفنا الواقعية بل أعطيناها قيمة . ومقابل ذلك ، يجب أن توفر الأنواع الأخرى من السـرد شيئاً آخر خيالاً جامحاً ، تحقيق رغبـة ، تظاهراً تقليدياً – قد يكون ممتعاً لكن بفضل كونه غلطاً . وكان الدفاع التقليدى مقابل هذا الاتهام الضمنى التأكيد على أن الرومانس وغير الاعتيادى توفر لنا مدخلاً إلى الحقائق التى خلف الاعتيادى ، وكما يقول ناقدٌ حديث : « التخييل العظيم يسمو باليومى المبتذل ، وهو قليل الاهتمام (جيرارد ، 14) . إنّ روائى القرن التاسع عشر ، ممن انتقُوا لمزجهم الواقعية بالرومانس ، فعلوا ذلك ، غالباً ، عن وعى . ويوضّح إيدوين آيجنر Edwin Eigner أنهم أرادوا أن يقودوا القراء إلى ما هو أبعد من الافتراضات التجريبية والمادية للتصوير الواقعى باتجاه حقائق المثالية الفلسفية .

وهناك طريقة ثانية ، أكثر جدلية ، لتحدى ادعاءات الواقعيين هى القول بأن الواقعية تقليدُ واحدُ من تقاليد أخرى ، لاغير . والمصطلحات الإيجابية المستخدمة لتعريفها هى نفى ضمنى لأضدادها : ليست الواقعية اختيارية ، لا تجنح إلى المثالية ، ليست خيالية ، ليست ذاتية ، لا تعتمد على القدر والمصادفات ، ليست مؤسلبة – وباختصار ، ليست تقليدية . والاعتراف بأن للواقعية أية صفات أدبيةً أو لفظية يمكن

تعيينها يعنى الاعتراف بأن الواقعية مؤسسة على تقاليد ، وبالتالى يعبث بادعائها أنها تقدّم الواقع دون وساطة .

وفى نظرية السرد الحديثة ، استهل الشكلانيون الروس التحدى الثانى للواقعية ، إذ نبهّوا إلى أنّ معنى الكلمة ، فى تاريخ الأدب ، قد تغيّر باستمرار . وقد أوضح رومان جاكوبسون ، فى مقالة نُشرت عام 1921 ، أن كلّ جيل جديد من الكتاّب ، من أجل أن يحصل على اعتراف به ، ينزع إلى التأكيد على أن أعمال أسلافه بعيدة الاحتمال واصطناعية ومؤسلبة وليست مطابقة للحياة . وفى تقاليدنا الأدبية وجّه بعض الساردين الاليزابيثيين هذه التهمة إلى كتاب أعمال الرومانس ؛ وقال المؤلفون « الحديثون » فى عهد عودة الملكية أنّ الأقدمين لم يمثلوا الحياة كما هى ؛ وبطريقة مماثلة قابل روائيو القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بين « حقيقية » قصصهم وتقاليدية سابقيهم . وتظهر المعركة نفسها ، كما اقترح جاكوبسون وأوضح ايرنست جومبريش Ernest Gombrich مؤخراً ، حول التمثيل الواقعى فى الفنون المرئية : لقد صدم الرسامون المجددّون الجمهور فى بادئ الأمر ، ثم نالوا القبول بوصفهم « مطابقين للحياة » ، ثم تحداّهم بعد ذلك فنانون محدثو شهرة قائلين إن واقعيتهم تقليد . ويقول نورثروب فراى أننا إذا وضعنا قائمة مسرودات من العصور الوسطى حتى الوقت الحاضر فسيوضّح أن كلّ عمل « رومانتيكىُ » إذا قورن بتاليه و« واقعى » إذا قورن بسابقة »[49] . إن القائمة التى يوفرها فراى اختياريّة – ويمكن المجادلة بأن هذا التقدّم التاريخى ليس موحداً بأىّ حال من الأحوال – ولكنها ، عموماً ، صحيحة .

يبدو أن التغيرّ المستمرّ فى مفهوم الواقعية (والمصطلحات المشابهة لها : شبيه الواقع Verisimilitude والمصطلح الفرنسى Vraisemblance ، أو « الحقيقة » لا غير) قد توقف فى القرن التاسع عشر . وفى رأى جاكوبسون أن ظهور كلمة « الواقعية » فى قرائن أدبية أدى إلى بلورة معناها ، ويربطها ، الآن ، كثيرون بتقنيات أدبية تميزّ ذلك القرن . ويعيّن جاكوبسون اثنتين منها ، ذكُرتا سابقاً : تضمين

التفصيل التقريرى الذى لا يكون جوهرياً فى حركة القصة ؛ وتوفير الحوافز للفعل ، وذلك يتضمن تفسيرها وفق مفهوم السببية الطبيعية . ويوضح التقليد الأول بالمثال التالى : « إذا واجه بطل رواية مغامرات فى القرن الثامن عشر عابراً فقد يُسلَّم بأن الأخير ذو أهمية للبطل أو ، على الأقل ، للعقدة . ولكن يجب ، عند جوجول أوتولستوى أودوستويفسكى ، أن يقابل البطل أولاً عابراً غير مهم و (من وجهة نظر القصة) غير ضرورى ، ويجب ألا يكون لحادثتهما الناتجة أى تأثير على القصة »[44] . وهذا الابتعاد عن التقليد الأولى فى الأدب ، الذى يفرض أن كلّ شئ سيكون ذا معنى ، يقود إلى تأسيس تقليد جديد : تضمين تفصيلات غير ذات معنى أو جزافية تميزّ الحياة اليومية ، وتقوم دليلاً على أن القصة « حدثت فعلاً » .

إن « توفير الحوافز » مقوّم أساسى فى أىّ سرد واقعى . وحين يحيرّنا مظهرُ ما فى فيلم أو رواية ، متسائلين لماذا تصرّفت شخصية بطريقة معينة ، نميلُ إلى تخّيل شرح : لعلّها لم تحاول طريقة أخرى فى العمل لأنها شعرت أن الوضعية بلا أمل ، أو الهتها مشكلاتها الأخرى . وحين نجّهز حلقات مفقودة كهذه فنحن نفعل الشئ عينه الذى يفعله الكاتب عند إبداع القصة . يبدأ الكتاب ، غالباً كما نعرف من دفاتر ملاحظاتهم ومقدّماتهم ، من حكاية أو مشهد يجدونه مؤثراً ، ثم يخلقون شبكة معقدة من الشخصية والظروف الذى يوفر الحافز للمشهد أو يدفعه إلى نتيجة كاشفة . ونجد الكتاب ، فى دفاتر ملاحظاتهم ، يناضلون من أجل توفير الحوافز . والسؤال دوما هو : كيف أستطيع جعل الأمر معقولاً ؟

قرر تولستوى أن يخلق شخصية تقتل فى معركة . وحتى لو كانت الشخصية لا توجد إلا لتموت فإنها ينبغى أولاً أن توجد وتمنح سمات تجعلها ممتعة ؛ وفى هذه الحال جعله تولستوى ذكياً . إيجاد الحوافز يتطلّب أن تكون شخصيات كهذه مفرغة بقوة فى نسيج المسرحية بوصفها كلاً ، كما أظهر تولستوى فى رسالة : « ولما كان من غير الملائم وصف شخصية لا تتصل بالرواية بأية طريقة قرّرتُ أن أجعل هذا الشاب الذكى إبناً للعجوز بولكونسكى » (وهو شخصية مهمة فى الفصول التى تتلو

المعركة) . هذه الدمية التى ما ولدت إلا لتموت اضطلعت بحياة خاصة بها . إن الحروب تسبب موتاً تافهاً ، ولكنّ تفاهتها تتضاعف إذا كانت توضح ، مرة أخرى ، رعب الحرب ، ولاشئ غير ذلك ، والشخصية المتضمّنة قد استثارت فضولنا ولكن لم ترضه . « لقد أخذ يثير اهتمامى ، » كتب تولستوى ؛ « وتجلّى له دور فى مجرى الرواية اللاحق ، فرحمتُه ، وجعلتهُ يجرح جرُحاً خطيراً بدل أن يموت » . وقد أدّى بقاء الشخصية على قيد الحياة إلى أحداث فى الرواية لم يكن تولستوى ، أصلاً ، قد خطط لها ، وتطلّبت تلك الأحداث شرحاً أكثر . إن عملية إيجاد الحوافز هذه ، التى وصفها جيّداً فيكتور شكلوفسكى وبوريس توماشيفسكى فى العشرينات ، شبيهة بما يدعوه فراى « الإزاحة والإحلال » ، ولكنّ الكاتب ، فى بيان فراى عن الإبداع ، يبدأ من عقدة تقليدية ونمطية أصلية (كالموجودة فى الأساطير وأعمال الرومانس) ، ثم يزيح منها لا واقعيتها الشبيهة بالأحلام ليجعلها معقولة من وجهة النظر الواقعية (134 - 140) .

وتتوضح عملية توفير الحوافز جيّداً فى القصص الثلاث التى تظهر فى الملحق . إنّ أقصر النسخ ، وقد سجّلها أحد جامعى الموروث الشعبى فى كارولاينا الشمالية ، تحكى أن زوجة راودها جارها عن نفسها ، فطلبت نقوداً لقاء وصالها ، فاقترض الجار النقود من زوجها ، ودفع إليها ، ثم أخبر الزوج أنه قد أعاد إلى الزوجة ما اقترضه منه من نقود ، وكان على الزوجة أن تعترف بتسديد الدين ، وأن تعيد النقود إلى زوجها . وفى نسخة بوكاشيو من القصة لدينا تفاصيل موثقة : نعرف أسماء الشخصيات ومهنها ، فالزوج ، مثلاً ، تاجر غنى . ولكن ، لماذا ، إذن ، تحتاج الزوجة إلى النقود ؟ لماذا لا تستطيع أن تحصل عليها من زوجها ؟ وعلى افتراض أن زوجة تاجر من القرون الوسطى لابدّ أن تكون بمرأى من الخدم ، كيف يستطيع غريب أن يحصل على طريق خاص لإكمال الصفقة ؟ وتجيب نسخة جيوفرى تشوسر على كلّ هذه الأسئلة حين تجعل أفعال الزوجة أكثر إمكانية للفهم ، ويقرّر لنفسه مهمة تحفيز أكثر تعقيداً بأن يجعل الرجل الآخر راهباً .

يبدو أنّ خاصيتى القرن التاسع عشر اللتين وصفهما جاكوبسون ، حين تؤخذان معاً ، تجذبان إلى اتجاهين متعاكسين . فالاشتمال على تفاصيل غير جوهرية يتضمّن إزالة روابط السبب والنتيجة الموجودة فى مسرودات أسبق : مواجهة الغرباء الذين جرت العادة بأن يكونوا مهمين قُلّصت إلى العشوائية . « التحفيز » هو عكس هذه العملية ، وهو يتضمّن حياكة تفاصيل كانت سابقاً غير مهمة أو غير ملاحظة فى السلاسل السببية . وبصورة عامة ، إنّ تطوّر السرد الواقعى هو انتقال ممادعاه بوريس توماشيفسكى (1925) تحفيزاً فنياً وتأليفياً (تقابل الشخصية (أ) الشخصية (ب) لأن الكاتب يريد أن يستخدم نموذجاً تقليدياً ويوجد مشهداً لاحقاً) إلى تحفيز واقعى (أ) يقابل (ب) لا لسبب معيّن أو بسبب أمر حصل فى السابق) . وبدلاً من أن تُجذب القصة إلى مستقبلها يدفعها ماضيها إلى الأمام . وفى كلتا الحالتين ، العشوائية والسببية ، ينبغى موازنة الأحداث المتعذّرة الشرح والقدر المحتوم . ويوصف هذا التجاور فى الواقعية ، أحياناً ، بـ « التظليل » : Silhouetting (براون) .

وليست هناك وثيقة ، فى القرن التاسع عشر أو بالمعنى التقليدى ، أقلّ واقعية من الصحيفة ، فهى تسجيل حقائق اعتيادية وحوادث مثيرة لأنها حدثت لا غير ، وبدون أية محاولة لتحفيزها : « قتل 4 ، وجرح 24 فى خروج قطار عن السكة الحديد » ؛ « قاد التضارب إلى مساعد فوات Foat السابق » (محاكمة جريمة قتل) ؛ « إمرأة تموت وهى تحاول إنقاذ حيوانين من النار » . كيف ؟ لماذا ؟ يستطيع الكاتب المبدع أن يجعل هذه الحوادث غير المفهومة أحداثاً واقعية بواسطة تثبيتها فى شبكة من الظروف . (تظهر قصة « ويكفيلد » Wakefield لهاوثورن ما استطاع أن يفعله بحادثة غريبة وصفتها الصحف ، وفى الوقت نفسه توضح عملية التحفيز .)

لقد أظهر النقاد البنيويون أنّ التحفيز الواقعى والتفصيلات غير الجوهرية ماهما إلاّ تقليدان منحا المسرودات معقولية . وقد قام جوناثان كيلر ، فى كتاب جماليات البنيوية Poetics (60 - 134) ؛ بمسح الأنواع المختلفة من الاحتمالية « والتطبيع » Maturalization التى يعيّنها البنيويون فى الأدب ، وقد اعتمدتُ ، فى البيان التالى ، على تصنيفه لمثل هذه التقاليد معدّلاً إياه تعديلاً طفيفاً من أجل التأكيد على صلته

بالواقعية . إن الأوّل والأهمّ فى أنواع المواد المهمّة لمصداقية التخييل هو « الواقعى » لاغير – مواد « لا تتطلّب تبريراً لأنها تبدو ناشئة ، مباشرة ، من بنية العالم . نحن نتحدّث عن أنّ للناس عقولاً وأجساماً ، أنهم يفكّرون ، يتخيلون ، يتذكرون ، يتألمون ..... ولا يجب علينا أن نبرّر حديثاً كهذا بتقديم مناقشات فلسفية » (140) . وإن مجموع الحقائق والعمليات التى هى جزءٌ من الطبيعة (الدخان علامة احتراق ؛ حالما تبدأ ضحكة نعرف أنها ، أخيراً ، ستنتهى) يمكن أن يُضمّ إلى السرد بوصفه جزءاً من واقعيته التى يتعذّر التقليل منها . والإشارة إلى معينات معروف وجودها (لوس أنجلس ، الولايات المتحدة ، طريق 101 ، [30]) لا يمكن رفضها على أنها تخييل . إنّ مسرودة مشبعة بتفاصيل كهذه تعلن ولاءها للواقعى .

والفئة الثانية التى يذكرها كيلر هى « الاحتمالية الثقافية » التى يعرفها بأنها « مجالٌ من المقولبات الثقافية أو المعرفة المقبولة ... التى لا تتمتع بالوضع المتميزّ نفسه بوصفها عناصر من النوع الأول لأن الثقافة نفسها تعترف بها بوصفها تعميمات » . وسأوسع مفهومه جاعلاً إياه يشتمل على صنفين ثانويين ، يتألف أولهما من جميع الممارسات التى تؤلف عالمنا الاجتماعى ، ويسمّيها رولان بارت « متواليات الفعل » ؛ ويسميها روجر شانك Roger Shank وروبرت أبيلسون Robert Abelson مقتربين من علم النفس والفلسفة فى مؤلفها عن الذكاء الاصطناعى ، « مخطوطات » Scripts و « خططاً » Plans إننا ، جميعاً ، نعرف سلاسل الأحداث المتضمنة فى آلاف الفعاليات المختلفة – الذهاب إلى مطعم ، السفر ، قلى بيضة ، تحية صديق ، الذهاب إلى السينما . وتكوّن مثل هذه المتواليات ، التى هى مزيج من التصرّف الضرورىّ سببياً والتقليدىّ اجتماعياً ، مخزناً ضخماً من المعلومات حول الواقع ، ويمكن أن يستدعى الكاتب تلك المعلومات بذكر عنصر أو اثنين منها . وتُفرض الأفعالُ فيما يدعوه شانك « المخطوطات المساعدة » Instrumental Scripts ، وتتضمّن « المخطوطات المواقفية » Sitiuational Scripts ، غالباً ، اختيارات واحتمالات ؛ وأما المخطوطات الشخصية » Personal Scripts و « الخطط » فإنها ، فى حين تنشأ من معرفة مشتركة بالأهداف وطرق تحقيقها ، تسمح بمجال أوسع من سبل الفعل .

ونحن نعتمد ، من أجل فهم التنوّع اللانهائى فى السلوك الإنسانى ، على نوع ثان من المعرفة المقبولة : مستودع المقولبات الثقافية ، تعابير يُضرب بها المثل ، حِكَمُ أخلاقية ، وأحكام نفسية مبنية على التجربة نعترف بها ، كما يقول كيلر ، بوصفها تعميمات غير معصومة من الخطأ . وهذه التعميمات ، فى أكثر أشكالها فجاجة ، تحيّزات للعرق ، والدين ، والقومية ، والجنس . وحين تكون المقوّمات التى نريد فهمها نتاج اختيار شخصى - مثل الثياب ، وطريقة تصفيف الشعر ، وأسلوب التصرف - فإننا نفترض أن المعنى الذى نستنتجه هو المقصود . وتقودنا دقائق خاصة فى السلوك ، فى الحياة أو فى الرواية ، إلى أن نتخيّل مخطوطة أو خطّة تفسّرها . وعلى الرغم من أن نزعتنا الآلية إلى وضع الناس وأفعالهم فى فئات تؤدى بنا ، غالباً ، إلى أحكام غير صحيحة فنادراً مايكون هناك بديل من ذلك ، إذ ليست لدينا طريقة أخرى لتفسيرها . وغالباً ما يستثير الكتاب نزعتنا إلى التعميم لكى يفحموها .

وكانت « الاحتمالية الثقافية » ، كما أظهر كيلر وجيرارد ، قد استعملت ، فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، اختباراً لصحة المسرودات ، حيث يجدها الجمهور ممكنة التصديق إذا كانت الشخصيات تعمل وفق الأنماط والقوانين ذات القبول العام ، فالأمثال والمقولبات تعكس مواقف ثقافية مشتركة تقدّم ، بناء على ذلك ، الدليل على أن الكاتب يمثل العالم كما هو . وتظهر حكاية تشرشر ، المثبتة فى الملحق ، أنّ هذه الطرق التى تؤمنّ معقولية السرد كانت مستخدمة فى القرن الرابع عشر ، ومن الحكم التى تحتوى عليها مايلى : إذا كان للأزواج زوجات تكلّف أنواقهن غالباً فخيرُ لهم أن يدفعوا قوائم الحساب ، وإلا فأن شخصاً آخر سيدفع ؛ على الزوجة ألا تقول سوءاً عن زوجها ؛ فُرصُ ربحك قليلة حين تباشر مشروعاً بمفردك ؛ تعنى النقود للتاجر ما يعنيه المحراث للمزارع . إن ثروة الأفعال العرفية والمخطوطات التقليدية التى تمثّل فى الحكاية (زيارة صديق ؛ تبادل الأسرار ؛ تمنّى السلامة لمسافر ؛ تلميح ، حمرة خجل ، عناق مفرط الودّ) تعزز ثقة القارئ فى موثوقية التقرير ، وتهّئ الفرصة لممارسة المهارات التفسيرية التى يملكها جميعنا .

والمستوى الثالث من التطبيع ، لدى كيلر ، توجده تقاليد الأنواع الأدبية ، ويبدو ، عند النظرة الأولى ، أن المسرودات الواقعية تتجنبها ، وعلى الرغم من أنها قد تكون ملهاوية أو مأساوية فإنها نادراً ما تُركِّز بدقة على تأثيرات عاطفية كهذه ، ولا تعتمد على مستودع الشخصيات والوضعيات الذى كانت ، تقليدياً ، تشتقّ منه تلك التأثيرات ولكن انطباعنا عن طبيعة الواقعية هو ، جزئياً ، نتيجة لحقيقة كوننا قد ألفناها منذ بدأنا القراءة ، وما هو طبيعى لدينا يبدو تقليدياً لشخص آخر من عمر وثقافة مختلفين . وحين يسمع هَك فن عن ترك موسى فى سلة فإنّه « يجهد نفسه لا كتشاف كلّ شئ عنه » ، ولكن حين يعلم أن « موسى قد مات منذ زمن طويل جداً » فإنه يفقد اهتمامه « لأننى لا أقدّر الموتى » لماذا يكون بيان غير مضبوط فى الشعر المرسل عن حياة ريتشارد الثانى أقل « واقعية » من سردٍ نثرىّ عن شخصيّة متخيلة ؟ .

وهناك تقنيات تخييلية معينة تعتبر من أهم تقاليد الواقعية . ويتذمّر بعض النقاد من أن حضور المؤلف الذى يخاطب القارئ أو يعترف بأن الشخصيات متخيّلة (وقد دعا هنرى جيمس تلك التقنيةَ « جريمة فظيعة » غير واقعى ، ولايريدون أثراً للمؤلف فى النصّ . ولكن ما يرون الحقيقة والواقع . يمكن أن يقرّر أىّ مجموعة من التقاليد – الاقرار بأنّ شخصاً ماسرد حكاية تخييلية أو إخفاء هذه الحقيقة – أكثر « واقعية » . وما ينبغى أن نكون مستعدين للاعتراف به هو أن التقاليد التى تريحنا أكثر هى ، بعيداً عن كونها تلحق الضرر بمعقولية القصة ، بالذات المقوّمات التى تطبّع القصة ، وبذلك تجعلها ممكنة التصديق لدينا .

إن التخييلية ووسيلة الوصول إلى وعى الشخصيات هما التقاليد الأولية التى يتأسس عليها السرد الواقعى . وهناك تقاليد أخرى ذات طبيعة لغوية (مثلاً ، استعمالات خاصة للفعل الماضى والضمائر التى تجعل الحدود بين المؤلف والشخصية ، وبين الماضى والحاضر ، غير واضحة) ستناقش فى فصل لاحق . وبصرف النظر عن التقاليد التى تشترك فيها المسرودات هناك ، من ناحية ثانية ، مجموعة متغيرّة من الممارسات التى تعتبر واقعية فى فترة وغير واقعية فى فترة أخرى ، ويمكن تعيينها ، بأسهل طريقة ، بالإشارة إلى نوع آخر من التطبيع .

المستوى الرابع هو « الطبيعى تقليدياً » ، ويلفت الانتباه إلى وسائل فنية مستخدمة فى مسرودات أخرى وعرض اصطناعيتها يحرّر الكاتب مجالاً يُعتبر فيه الابتعاد عن التقليد علامات موثوقية . إن الفكرة التى تجد القصة جديرة بالسرد إذا كانت توضح حكمة ، والافتراض المرتبط بتلك الفكرة عن وجوب تعامل القصة مع شخصيات نمطية لا متفرّدة (معايير الاحتمالية الثقافية) ، قد أضحت أهدافاً واضحة لهجوم الواقعيين المتأخّرين . وعمليات التطبيع النمطية ، على هذا المستوى ، هى مقابلة حادثة بحوادث تظهر ، على نحو طبيعىّ ، فى التخييل (« قد تظن أن x حدثت تالياً ، ولكنها لم تحدث ؛ مثل هذه الأشياء تحدث فى الكتب فقط ») أو جعل شخصية تعلّق بأن حادثة ما تبدو ، على نحو يبعث على الشك ، مثل الأحداث التى فى التخييل . يبدأ هكلبرى فن قصته بأن يذكر أنه يظهر فى كتاب « ألفّه السيدّ مارك توين » ؛ كتاب صحيح عموماً ولكنه يتضمّن « بعض التوسّعات » . ويطبّع مارك توين الشخصية ، كما يفعل سرفانتس ، بوضعه ، جنباً إلى جنب ، مع الكتاب الأسبق الذى يظهر فيه ؛ وتوثق لهجة هك وتهجئته الرديئة خطابه بالمقابلة مع لياقات الأسلوب الأدبى . ويستخدم تشوسر واحدة من أكثر الوسائل الواقعية تأثيراً : إنه يطبّع الشخصيات بتقديم حكايات بوصفها تخييلاً تسرده شخصيات واقعية ، أما الأسئلة عن معنى الحكاية فيمكن أن تعُاد صياغتها بوصفها أسئلة عن طبيعة السارد وحوافزه .

ونجد ، غالباً ، فى الروايات الواقعية شخصيات تفسّر العالم من خلال الاعتماد على تقاليد الكتب التى تقرؤها ، فتوم سوير Tom Sawyer يحاول أن يعيد خلق الفروسية الخيالية التى اكتشفها عند سرفانتس وديماس ، ومدام بوفارى تحاول أن تحيا الحياة الموصوفة فى أعمال الرومانس . وتنهار هذه العوالم التقليدية حين تخضع لاختبار الواقع ، ونُعاد إلى الواقع المطبّع الذى أوجده توين وفلوبير . والكاتب ، كما يوضّح كيلر ، لا يشوّه ، بالضرورة ، عالمه الخاص المتخيّل بمقارنات كهذه ، وهو ، فى إظهاره وعياً بالتقاليد ، قد يخلق اتساعاً فى الرؤية أكثر معقولية .

إن عرض التقاليد الأدبيّة ، كما يظهر المثال الأخير ، يتحول إلى استجواب للشفرات التقليدية والمعتقدات التى تحكم سلوك الفرد والمجموعة ، فالصفحتان الأوليان

من هكلبرى فِن تكشفان اصطناعية شفرات الملابس ، السلوك الجيّد ، آداب الأكل ، والمعتقدات الدينية ، وذلك من وجهة نظر هَك « غير المتحضرة » ؛ وتعرض الصفحة الثالثة (فى الطبعة الموجودة لدىّ) التطيّرات والمعتقدات الشعبية التى لا يرتاب هو أبداً فيها على الرغم من لا معقوليتها . وعلى المستوى الثانى من التطبيع ، هذه الصفحات موسوعة مكثفة من الاحتمالية الثقافية ، وكلّ تفصيل يستدعى مستودعاً من المخطوطات والمعتقدات التى تميّز زمن توين ومازالت حيّة فى زماننا . ويظهر توين ، بإثارة المستوى الرابع ، أن هذا المستودع بناء تقليدىّ بدرجة مساوية لتقليدية السرد الذى يصوّره ويُضائله .

نستطيع ، عادة ، أن نجد سبباً لمحاكاة التقاليد الأدبية محاكاة ساخرة ، فالكاتب يعرّى المصطنع لكى يؤسس بديلاً أكثر طبيعية . وبطريقة مماثلة ، إنّ عرض حماقة الممارسات الاجتماعية أو ضررها يصحبه ، عادة ، بعض الإشارة إلى أنّ الأمور يمكن أن تكون مختلفة . وهناك ، فى رأى كيلر ، مستوى خامس من التطبيع لاتجُمع فيه الأساليب البديلة ووجهات النظر فى تركيب واحدٍ وإنما تترك معلّقة دون إشارة إلى أيهّا يُفضّل ، وهو يسمّى هذا المستوى « المحاكاة الساخرة والمباينة » لكنّه يقول إن الكلمة الأخيرة ، فى كثير من الأحوال ، غير ملائمة ، فالكاتب لا يشير بوضوح إلى كيف يُتوقع أن يكون ردّ فعل القارئ ، ونحن مجبرون على أن نلحق كلمة « مباين » بوصفها وسيلة لجعل النص ممكن الفهم ، لاغير . وقد يبدو غريباً أن تعتبر نصوص كهذه واقعية لأنها لا تحبط الاختيارات بين التقاليد فحسب بل التمييزات الواضحة بين التقاليد والواقع ، وهى ، إلى حدّ ما ، تعيدنا إلى مستوى التطبيع الأوّل بإظهارها أنّ الحقائق والأفعال ، مستقلة عن عقل يفهمها ويقيمّها ، غير ذات معنى (قارن بارت ، « تأثير الواقع ») . وهى تكشف ، فى الوقت نفسه ، أهم تقاليد الواقعية : إننا نفترض أن للحياة معنى فى حين نُقرّ بأن ذلك المعنى نتاج وجهات نظر إنسانية . ليس الاختيار فى الحياة والأدب بين الممارسات التقاليدية والحقيقة أو الواقع الذى يقع خارجها ، وإنما بين ممارسات تقليدية مختلفة تجعل المعنى ممكناً .

تقاليد السرد فى التأريخ

يشعر البعض بأن الشكلانيين والبنيويين يحاولون فضح زيف الواقعية لأنهم نسبيون ومتشككون أو مثاليون نظريون ، وأنا أعتقد أنّ هذا الاستنتاج ، فى الوقت نفسه ، يبخس جديتهم حقها ويغالى فى تقديرها . وقد كانت هناك ، فى المراحل المبكرة من الحركتين ، نزعة جدلية لصدم الأساتذة والنقاد المحافظين بوضع دعاوى غير مألوفة ، وقد نجحتا فى ذلك . ولكنّ الدعاوى الجادة التى قدّموها ، فى المراحل التى تلت وفى السيميولوجيات الحديثة ، هى أن ليس هناك شئ واقعى فى الأدب يمكن مقابلته بالتقليد . وعلاوة على ذلك ، إن الواقع الاجتماعى يتضمّن نظاميات للسلوك والتفسير تحظى بفهم مشترك وهى تقليدية حتماً . ومن المفيد ، لاختبار هذه الدعاوى ، أن نأخذ فى الاعتبار التقابلات التقليدية بين الحقيقة والتخييل ، بين الحياة والأدب ، بين الواقعى والخيالى ، بين الطبيعى والتقليدى ، وذلك فيما يتعلق بنوع ثالث من التعبير هو الكتابة غير التخييلية . وكما جادل النقاد منذ أفلاطون وأرسطو ، إن « صدق » الأدب أو « واقعيته » يمكن أن تقدر أحسن تقدير بمقارنتها لا بالحياة وإنما بأشكال أخرى من الخطاب مثل الفلسفة والتاريخ ، وينتمى الأخير إلى منطقة هذه المناقشة لأنه كان ، إلى ما قبل التحوّل الحديث إلى الطرق الكمية ، يكتب فى شكل سرد . بأىّ الطرق يشبه التأريخ التخييل الواقعى وبأيّتها يختلف عنه ؟ وبعد الاعتراف بأنّ هناك اختلافاً بيناً بين الأحداث الواقعية والمتخيلّة ، هل هذا الاختلاف هو الصفة الوحيدة التى تميزّ التأريخ من التخييل ؟ وهل تختلف ، نوعاً ، طرق السرد لدى المؤرخين ، التى يقصد منها تعيين الصلات الحقيقية بين الأحداث ، عن طرق الروائيين ؟

اعتبر التاريخ ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، جزءاً من الأدب بمعناه الواسع ، وتقاسم مع الأشكال التخييلية تراث البلاغة الكلاسيكية التى استقى منها طرق تنظيم موضوعه وتقديمه (جوسمان Gossman) . وعلى الرغم من أن المعايير المستخدمة لتمييز الحقيقة من التخييل قد تنوّعت فإنّ أهمية التمييز لم تكن موضع شك أبداً ،

وكان التخييل عادة هدفاً للذمّ ؛ ولكن يمكن أن تُفصل قضية حصول حادثة ما أو عدم حصولها عن قضية السرديّة فى حدّ ذاتها – طرق ربط الأحداث سببياً وزمانياً . هل تعتمد بنية مسرودة ما ، بأية طريقة على صحة الأحداث التى تسردها ؟ لقد قال أرسطو إن السرد التخييلى أكثر فلسفية وعلمية من التاريخ لأنه يتعلق بالحقائق العامة ، فهو يعالج مايحدث عادةً لا ماحدث فعلاً مما لا يمكن شرحه بالإشارة إلى قوانين عامة . ولكن المؤرخ الحديث يحاول دوماً ، بطبيعة الحال ، أن يجد شرحاً لما يحدث ، وتعمّد كتاب التخييل ، منذ عصر النهضة ، أن يضمّنوا حقائق غير قابلة للشرح أو تفصيلات غير جوهرية ليثبتوا « واقعيتهم » (ديفيز 192 - 98 - 215 - 16) .

وبعد أن هجر المؤرخون البلاغة لكى يقدّموا الحقيقة دون زخرفة (نيلسون 40 - 41) زادوا ، بحلول القرن التاسع عشر ، ابتعادهم عن الأدب الصرف بمحاكاة مناهج علمية ، ومع ذلك ظلّ التاريخ مموضعاً بصعوبة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، وأدّى التشكيك فى دعاواه العلمية فى الأربعينات إلى مناقشة وضعه النظرى مناقشة شاملة . وقد فجرّ المناقشة فى أميركا وانكلترا كارل هامبل Carl Hampel الذى جادل بأن الشرح التاريخى لا يختلف ، من حيث المبدأ ، عن *الشرح العلمى* ، وأن *للتاريخ* ، بوصفه علماً ، معرفة قليلة يقدّمها . ورأت مدرسة « الحوليات » فى فرنسا أن تاريخ السرد كان رواية تغير اجتماعى أو سياسىّ من منظور أيديولوجية أو أخرى، لاغير . وحثت هذه الانتقادات فلاسفة التاريخ على إعادة اختبار الافتراضات التى تشكل أساس السرد التاريخى . وبدلاً من أن أحاول تلخيص هذه المناقشة (انظر فون رايت Von Wright 10 - 32 ؛ ريكوير Ricoeur , 91 - 120 ؛ هوايت 1948) سأشير إلى بعض أوجة الشبه المهمة بين السرد التخييلى والسرد التاريخى ، مما كشفته تلك المناقشة .

تبدو المسرودات التاريخية والتخييلية ، فى مواقع منشئها ، مختلفة كلياً ، فالروائى حرٌ فى رفض العقد المورثة والبدء بما يدعوه جيمس « بذرة » – مشهدٌ أو

شخصية يمكن أن يُضاف إليها أى شئ ممكن التخيلّ ، أما المؤرخ فيبدأ من سلسلة زمانية مشبعة تماماً ، وكلّ لحظة تحتوى أحداثاً قد تكون أكثر مما يمكن استخدامه ولا يمكن تغيير أحدها ، أو – إذا كان يدرس فترة تحيامنها سجلاّت قليلة – يبدأ من قلّة الأدلة ومنع ملئها بالحدوس . وعلى الرغم من هذه الاختلافات يواجه الساردان المشكلة نفسها ، مشكلة إظهار أنّ وضعية فى بداية سلسلة زمانية تؤدى إلى وضعية مختلفة فى نهايتها . وإن إمكانية تعيين سلسلة كهذه يعتمد على الافتراضات المسبقة التالية : 1 - يجب أن تكون الحوادث المضمنّة جمعيها ذات صلة وثيقة بموضوع واحد مثل شخص أو منطقة أو أمة . 2 - يجب أن تكون موحدّة فيما يتعلّق بقضية ذات اهتمام إنسانى يشرح لماذا . 3- يجب أن تبدأ السلسلة الزمانية حيث بدأت وتنتهى حيث انتهت .

وبعد معرفة هذه الأحوال ، تبدأ مهام المؤرخ والروائى الواقعى تظهر متشابهة ، فتصورّاتنا عن « الموضوع الواحد » و« الاهتمام الإنسانى » و« علاقات السبب – النتيجة » مظاهر لما يصنّفه كيلر بوصفه « الواقعى » و« الاحتمالية الثقافية » . والفكرة القائلة بأنّ التاريخ يمكن (وفى الحقيقة يجب) أن يُجزأ إلى وحدات زمانية لها بدايات ونهايات فكرة تبدو صحيحة على نحوٍ مبتذل حتى يُظهر شخص ما أن ليس للزمن والعلوم الطبيعية مثل هذه الحدود ؛ والطبيعة لا تبالى بأىّ الثقافات يؤدّى إلى نشوء الامبراطوريات وسقوطها . ليست تقاليد السرد ، كما عينّها دانتو Danto وهوايت ، تقييدات للمؤرخ والروائى ، ولكنّها ، على الأصحّ ، تخلق إمكانية السرد ، ومن دونها لن يجد المؤرخ ، وهو يواجه مجردّ كتلة من الحقائق ، نقطة يبدأ منها . وحين يعرف المؤرخ ما هو ذو أهمية إنسانية فهو يملك موضوعاً ، وحين يعرف شيئاً عن الأفكار والمشاعر والرغبات الإنسانية ، والتنوّع الذى لا يُصدّق فى تجليّاتها ، والبنى الاجتماعية التى تُحدثها فإنه يستطيع أن يشكل فرضية تخصّ سبب حدوث شئ كما حدث ؛ وتقّر الفرضية الحقائق التى ستختبر وكيفية ضمّها إلى بعضها . ويباشر الروائىّ ، الذى يعتمد كثيراً على التوثيق الواقعى ، العملية نفسها . ويلاحظ

لويس مينك Louis Mink (1978) أن ليس لدينا فى الوقت الحاضر معايير أو حتى مقترحات لتقرير كيفية اختلاف الصلات بين الأحداث فى المسرودات التخييلية عن تلك التى بين أحداث التاريخ .

ولكن ، بالتأكيد قد يجيب مجيب بأن هناك فرقاً واضحاً بين الحقيقة والتخييل . هناك فرق ، ولكنّ فلاسفة التاريخ قللّوا من شأنه ، فهم يشيرون ، معتمدين على بديهية مستقاة من الفلسفة وتحظى بقبول عام ، إلى أنّ الحقيقة أو الحادثة لا تكون كذلك إلا « بالوصف » ، وأن أية ظاهرة يمكن أن توصف بطرق متنوّعة ، فتدخل بذلك إلى فرضيات شرحية مختلفة . إنّ قراراً أولياً يخصّ ما يوحدّ فترة تاريخية معينّة يتحكّم فيما ستشتمل عليه تلك الفترة ، وإن التغيير فى الحدود الزمانية ، مكوّناً وحدة مختلفة من الموضوع والفكرة المركزية ، يغيّر الصلات بين الأحداث (دانتو ، 167) . تقول الصحيفة إن ثلاثة أشخاص قتلوا فى اصطدام سيارة ، وإن اثنين ماتا فى أحداث شغب ، وان حوالى عشرة آلاف ، فى قارّة أخرى ، يعانون المجاعة كلّ شهر . إن هذه الأحداث ، على الرغم من تجاورها الزمانى ، لايمكن أن تجمع سوية فى تاريخ واحد ، بل يجب أن تفصل على أساس الفكرة الرئيسة ، وترتبط بأشكال خاصة من الشرح قبل أن تكوّن معنىً تاريخياً . (إذا اختبر الأحداث طبيب فإنه سيهيئ تقريراً عن سبب الموت يختلف عن ذلك الذى سيهيئّه رجل شرطة أو مؤرخ سياسى) . إن مجرّد قياس حجم قصص كهذه وموضعتها فى الصحف ، وربطها بعلاقة متبادلة مع الجغرافية والقومية والولاءات السياسية سيوضح كثيراً من الأمور عن الاهتمامات التى توجد الدلالة التاريخية .

يقول هايدن هوايت إن الذيل ، فى التاريخ ، يحرّك الكلب ؛ فتقاليد السرد تقرّر ما إذا كانت الحادثة التى توصف ستكون « حقيقة » أم لا . ويصف مينك هذا التغيرّ فى المنظور كما يلى : « بدلاً من الاعتقاد بأن هناك قصة واحدة تضم مجموع الأحداث الإنسانية نعتمد نحن بأنّ هناك قصصاً كثيرة ، لا قصصاً مختلفة حول أحداث مختلفة فقط ، ولكن حتى قصصاً مختلفة حول الأحداث نفسها (1978 - 140) . وفى كتاب ما وراء التأريخ يجادل هوايت بأن المؤلفات التاريخية تميل إلى أن تمثّل عقداً

أدبيّة يمكن تمييزها (ملهاوية ، مأساوية ، رومانتيكية ، هجائية) ، وأن الوحدة التى تحرزها تلك المؤلفات هى ، جوهرياً ، مبنية على انشغالات جمالية وأخلاقية . ويتقاسم التاريخ وكثير من التخييل الواقعى ، أيضاً ، تقاليد لغوية معينّة ، فالسارد لا يتحدّث بصوته الخاصّ أبداً وإنما يسجّل الأحداث لا غير معطياً القراء الانطباع بأن ليس هناك حكم شخصى أو شخص يمكن تعيينه قد شكلاً القصة التى سردت .

وأخيراً ، هناك مقوّم مهُم تماماً من مقوّمات السرد هو ، فى وقت واحد ، لغوىّ وزمانىّ ومعرفىّ ، فالمسرودات تعنى بالماضى ، والحوادث الأولى المروية تأخذ معناها وتفعل فعل الأسباب بسبب الحوادث اللاحقة فقط . وفى حين تتضمنّ معظم العلوم تنبؤات يتضمّن السرد « تراجعاً » ، فنهاية السلسلة الزمانية – كيف تنتهى الأمور أخيراً – هى ما يقرّر أيةّ حادثة بدأتها ، وبسبب النهاية نعرف أن تلك الحادثة كانت بداية . وإذا انتهت مقابلة تصادفية أو خطة محكمة التصوّر إلى لاشئ ، فى التخييل أو الحقيقة ، فهى لم تكن بداية . وبناء على ذلك ، يقوم التاريخ والتخييل والسيرة على عكس مجرى علاقات السبب والنتيجة ، فحين نعرف نتيجة نعود إلى الوراء ، فى الزمن ، لنجد أسبابها ؛ فالنتيجة تجعلنا نجد أسباباً (هى نتائج بحثنا) . إن اللحظة الحاضرة تعج بالأسباب والبدايات ولكننا لا نستطيع تمييزها ، وعند نهاية ما سنقول ، « الآن أفهم » و « إذا كان المستقبل مفتوحاً فلا يمكن أن يكون الماضى مغلقاً تماماً (دانتو ، 196) . وسيفتح مرة أخرى تاريخ أسباب الماضى ، المغلق بالأمور الموصوفة فى نهاية تقرير تاريخى ، حين تبحث عن أسباب لما سيحدث لا حقا . وعلى كلّ حال ، سيقوم تاريخ المستقبل ، مثل تاريخ الماضى ، على افتراض متعزّر استئصاله ، ويكون أساس السرد كلّه ، ويميزّه عن العلوم الطبيعية . إننا نفترض (لأننا نعرف) أن الفعل الإنسانى يستطيع تغيير نتيجة التنبؤات التى ، بخلاف ذلك ، تكون محتملة . إن هذه النتيجة (المتضمنّة مفهوم « حالات حدود ») هى نتيجة يقبلها الفلاسفة التحليليون (فون رايت ، 64 - 68) .

وبوجود التقاليد التى يتقاسمها التاريخ والتخييل ، بوصفهما من أشكال السرد ، قد لا يكون ضرورياً أن نجادل حول « واقعية » الرواية ، طالما كناً راغبين فى أن نعترف بأنّ الممارسات التقليدية لا تفصلنا عن الواقع ، بل هى تخلق الواقع .

السرد فى السيرة الذاتية والتحليل النفسى

يشبه التخييل الواقعى التاريخ حين يعالج عدداً كبيراً من الشخصيات وفترات زمانية طويلة ؛ ويقترب من السيرة والسيرة الذاتية حين يركز على شخصية رئيسة واحدة . إنّ قصة حياة شخص ما أقلّ تأمليّة من قصة شعب أو أمة أو طبقة اجتماعية ما دامتَ الأخيرة كيانات مفترضة (يدعوها رويكوير « شبه شخصيات » ، بقدر ما يفترض المؤلف أن لها نوايا وأنها تنجح أو تخفق فى أفعالها) . إننا نجد فى السيرة الذاتية دليلاً من الدرجة الأولى على الصلة بين منطقتى تسبيب Causation يجب على المؤرخ أن يستنتجها وعلى الروائى أن يتخيلها : الداخلى والخارجى ، الفعل والقصد . إنّ وحدة شخص ما ليست افتراضية ولا تخييلية . ماذا تكشف السيرة الذاتية عن طبيعة السرد ؟ إننى أعتمد ، للإجابة على هذا السؤال ، على جورج جزدورف George Gusdorf وروى باسكال Roy Pascal اللذين عيناً المقوّمات الجوهرية للنوع الأدبى الذى عالجه نقاد لاحقون بتفصيل أكبر .

يتعرّض كتاب السيرة الذاتية للخطأ بقدر ما يتعرض له الناس الآخرون ، فهم غالباً مايسلطون على أنفسهم أحسن ضوء ممكن ، طامسين بعض الحقائق ، مخفقين فى التعرّف على أهمية أخرى ، وناسين وقائع يستطيع كتاب السير إظهار أهميتها . وتستحق هذه العيوب الدراسة ، ولكنهّا ليست مقوّمات الشكل المعرّفة ، ونحن جميعنا ، نبُدى التحيّز نفسه لأنفسنا فى الكتابة والمحادثة . إن الجدير باهتمام أكبر هو عناصر السيرة الذاتية التى تنبعث من حالات خلقها الأساسية نفسها : شخصٌ مايصف الأهمية الشخصية لتجارب الماضى من منظور الحاضر ، وهذا التعريف للنوع الأدبى يميّزه عن التقرير الرسمى memoir (وهو عادة سجل أحداث ذات اهتمام عمومى ، مثل عمل رجل دولة) ، سجل الذكريات (سجل علاقات شخصية وذكريات دون

التأكيد على النفس) ، ودفتر اليوميات (وفيه تسجيل مباشر للتجربة لا يغيرّه تأملُ لاحق) .

إن السيرة الذاتية هى ، على نحو نموذجى ، قصة كيف أصبحت حياة ما كانته ، وكيف أصبحت نفس ماهى عليه . ويكتشف الكاتب ، وهو يراجع الماضى ، أن بعض الأحداث كان لها عواقب لم تكن متوقعة فى حينها ، وأنّ أحداثاً أخرى لا تعطى معناها إلا حين تُتأمل عند فعل الكتابة . ويسجّل حتى أقل كتاب السيرة الذاتية تأملاً فى النفس تغييرات فى النفس حين تمرمن الطفولة إلى المراهقة والنضج . وإن تغيرّات أكثر جذريّة فى وجهة النظر ، مثل تجربة تحوّل روحى (القديس أوغسطين) أو تغير التزام سياسى (آرثر كويستلر Arthur Koestler) يمكن أن تبدل معنى الأحداث تبديلاً كاملاً حين يُنظر إليها استرجاعياً . وفى بعض الأحوال لا يشرع كاتب السيرة الذاتية فى وصف نفس يعرفها فعلاً ، ولكن يشرح فى اكتشاف نفس كانت ، على الرغم من تغيرّاتها ، مفهوم ضمناً منذ البداية ، مترقّبة فعل تعرّف على النفس يجمّع الماضى كلّه فى « أنا » الحاضر .

هناك ، إذن ، متغيرّان فى السيرة الذاتية يمكن أن يمنعاها من تقديم صورة ثابتة لحياة الكاتب ، فقد تتغيرّ قيمة الأحداث حين يُنظر إليها استرجاعياً ، وقد تكون النفس التى تصف الأحداث قد تبدّلت منذ تجربة الأحداث أوّل مرة . إننا ننحو إلى أن نفكر فى « الحقيقة » بوصفها معرفة لا تخضع للتغير ، وهذا سببُ جعل الرياضيات والعلوم ، منذ أفلاطون ، تشغل مكاناً مميزّاً بالمقارنة بأنواع المعرفة الأخرى . وتمثُّل السيرة الذاتية لمقوّمات أساسية فى السرد توحّدُها مع التاريخ والتخييل ، فى حين تفصلها عن العلوم . فالحقيقة ، فى السرد ، تعتمد على الزمان ، وهناك ، كما يقول ريكوير (52 - 87) ، ثلاث فترات زمانية ضرورية لتأليف قصة ، سواء أكانت القصة صحيحة أم غلطاً . الأولى هى حالة البداية ، حين يجد الناس أنفسهم فى وضعية يريدون تغييرها أو فهمها لا غير ، وهذا هو زمان التصوّر السبقى . ونستطيع ، بما لدينا من معرفة بالممارسات الاجتماعية والميول الإنسانية ، أن نتخيل ما يُحتمل حدوثه

تالياً ، وأن نخطط للتدخّل ، إذا بدا ذلك حكيماً ، لنؤثر فى النتيجة . الزمان الثانى هو زمان الفعل أو التصوير ، فنحن نحاول ، والأحداث تتكشف ، أن نفعل أو أن نفهم . وأخيراً ، هناك إعادة التصوير فنحن نسترجع ماحدث متتبعين الخطوط التى أدّت إلى النتيجة ، مكتشفين أسباب فشل الخطط ، وكيفية تدخل القوى الدخيلة ، أو كيف أدّت الأفعال الناجحة إلى نتائج غير متوقعة .

إنّ اللحظات الزمانية الثلاث الضرورية لإبداع المسرودة تأتى معها بإمكانية تغيرّ قيمة الأحداث حين يُنظر إليها استرجاعياً . وعلاوة على ذلك ، إنّ من البديهىّ أنّ ما يظهر نجاحاً من منظور واحدٍ قد يكون فشلاً أو هزيمة حين يرُى بأعين مختلفة . وأخيراً ، قد يحدث فى النفس تغّير فى الالتزام نتيجة معرفة لاحقة أو تجربة تحّول روحىّ قد يغيّر ، جوهرياً ، النموذج الذى تتطوّر الحياة وفقاً له . وما دامت السير الذاتية أحد المصادر الرئيسة لمعرفتنا مثل هذه التغيرات فإنّ الأحوال التاريخية التى تحدث النوع الأدبى تستحقّ البحث .

فى القرن الثامن عشر اعتبرت شخصيات الرواية ، كما يلاحظ جينيت وكيلر ، واقعية إذا كانت أفكارها ومشاعرها ملائمة لموقعها فى الحياة (العمر ، الجنس والطبقة الاجتماعية) ، وربما عُزيت الاستجابات النفسية الغريبة إلى قوى خارج النفس قد تحاول الكنيسة طردها بالرقى والتعاويذ ، أو إلى حوافز متمردة يجب إخضاعها للانضباط المسيحى . مامصدر الحوافز التى لا يمكن شرحها بمصلحة شخصية أو مبادئ أخلاقية أو تعميمات مؤسسة على مقولبات ؟ إذا اعترفنا بوجود هذه الحوافز ، ولكن عزوناها إلى النفس لا إلى استحواذ الأرواح أو الشياطين عليها استحواذاً مؤقتاً ، فإنّ النفس تصبح مصدراً مُشكلاً للتسبيب لا موقعاً يمكن أن تعترضه قوى غريبة .

وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهرت ، معاً ، السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية ، والواقعية ، والتاريخ الحديث . ولم تعد العلاقة بين الماضى والحاضر تشرح بالتكرار الدورى والقوانين الأبدية وإنما بسلاسل خاصة من الأحداث تؤدى إلى مستقبل غامض . وبطريقة مماثلة ، يحرز الفرد نفساً معينّة – ليست هوية ثابتة مجرّدة كتلك التى كان ديكارت ولوك واثقين من امتلاكها ، ولكنها مجموعة متقلبّة من التصوّرات والأفكار والمقاصد التى إماً لا تملك مركزاً يمكن تعيينه (كما جادل هيوم عام 1738) ، أو تحرز واحداً عبر عملية تشكل النفس فقط . وقال ريستيف دى لابريتون Restif de la Bretonne ، فى نهاية القرن الثامن عشر ، إن الروايات تفتقر إلى الاحتمالية لأنّ الشخصيات التى تصوّرها لا تتعرّض إلى تغيّرات فجائية متناقضة فى المشاعر يعرفها هو فى تجربته الخاصة (باسكال ، 54 ؛ أنظر أيضاً سباكس Spacks) . ومنذ ذلك الحين فصاعداً سجّل الروائيون ، على نحو متزايد ، اللحظات المتنوّعة فى الحياة النفسية ، مرسلين الشخصيات على طرقٍ شخصية نحو اكتشاف النفس . والانتهاء إلى أنّ هذه التغيّرات نتيجة تقاليد متغيّرة فى الواقعية الأدبية لاغير ، كما فعل جاكوبسون والبنيويون الأوائل ، إنما هو تقليل من أهمية تلك التغيرات .

إذا كانت « نفسى » فريدة فلا يمكن فهمها فهماً كاملاً بالإشارة إلى المعايير الاجتماعية والدينية ؛ وإن كانت ستخضع للتطوّر (بدلاً من أن تضبط ، لا غير ، لتُشاكل النماذج الأخلاقية) ، فإنها تفرض علىّ عبئاً من المسؤولية بالإضافة إلى إمكانية لتحقيق ذلك . وإذا أشكل علىّ تكوين نفس تكون على مستوى ظروفى الراهنة فقد أنشد عون عالم نفسىّ أو طبيب نفسانى .

يمكن أن يوصف التحليل النفسى بأنه فن استنباط السير الذاتية من الناس ومساعدتهم على إعادة كتابتها عبر استرجاع الأحداث المغفلة وتوضيح الصلات ، لكى يستطيع المريض أن يتقبل القصة الناتجة ويحيا معها مرتاحاً (شيفر Schafer) .

وهناك نتيجتان تحليلينفسيتان حول السرد لهما قيمة عامة ؛ الأولى ، وهى تتفق مع نقطة حدّدها فلاسفة التاريخ ، هى أن معنى حادثة يمكن أن يعتمد ، جوهرياً ، على ما يحدث لاحقاً . وقد يكون صحيحاً أن يقال بأنها كانت عديمة المعنى وغير مهمة حين حدثت ، وأن يقال إنها أصبحت فيما بعد مهمة تماماً . وإذا لم تكن مثل هذه العبارات متناقضة فإنها تجعل « الحقائق » معتمدة على الزمان ، وأحد الأمثلة على تبعيّة زمانية كهذه هو الشعور بالذنب الذى ينتج عن تجارب جنسية مبكرة ، على الرغم من أن هذه التجارب وقعت قبل وجود أىّ فهم للجنس (ولهذا فإنه لا يعنى شيئاً) ؛ وعلى ضوء المعرفة اللاحقة يعاد تفسير هذه الوقائع ، وتغدو مؤلمة إلى حد يدعو إلى كبتها (لا بلانش Laplanche , 38 - 42) . والنتيجة الثانية هى توسيعٌ للأولى ، فإنّ تجربة حاسمة فى حياة المريض – ربما لا ينجح الطبيب النفسانى فى استنباطها إلا بصعوبة – قد لا تكون حتّى وقعت ، ولكنّ هذا لا يغيرّ أهميتها الحاسمة . فبناءً على الخاصية الاسترجاعية للسرد جمعيه ، وعدم إمكانية فصل النفس عن قصتها ، تكون الحادثة فرضية ضرورية للفهم ، بصرف النظر عما إذا كانت حقيقية أو تخييلية (بروكس ، Brooks ؛ لا بلانش 31 - 47 ؛ كيلر) .

لا يمكن ، بسهولة ، تحويل النتائج المستقاة من التحليل النفسى إلى النقد الأدبى ، مفترضين أن المؤلفين والقراء فئة خاصة من العصابيين تعلمّوا كيف يتغلبون على المصاعب ، ولكن النقاط التى يوردها المحللّون النفسيون ونقاد السيرة الذاتية حول سرد النفس هى نقاط نظرية وذات إمكانيات تطبيقية عامة . إذا سلّمنا بأن « أنا » الحاضر يمكن أن تختلف عن تجليّاتها السابقة ، وبأنّ للتجارب المبكرة ، حالياً ، معنى مختلفاً عن الذى كان لها حين حصلت ، فإننا نقبل ، ضمنياً ، بانقسام فى أنفسنا إلى نفس تفعل وأخرى تتأمل وتصدر الأحكام وتركبّ ، وإن المآزق التى تنجم عن هذا الانقسام ممثّلة ، غالباً ، فى أدب التخييل . إنّ القصة المعنونة « غبطة » لكاثرين مانسفيلد (المثبتة نسختها فى الملحق) تظهر كيف تخذل رغبة تكمن فيها إمكانيات تحققها ، وتترك النفس فى فوضى . وفى قصة « حياة فرانسس ماكومبر

السعيدة القصيرة » يصف همنجواى تغيراً حاسماً فى الوعى يحوّل مراهقاً فى أواسط العمر إلى رجل ناضج . إنّ إحدى المقوّمات المميزّة للسرد التخييلى الحديث هى أن الكاتب يستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن يتخذ موقعى كاتب السيرة الذاتية والمحللّ النفسى ، نافذاً إلى عقول الشخصيات ليقدّم أفكارها ومشاعرها ، ثم منتقلاً إلى الخارج ليظهر الآخرون إلى تلك الشخصيات .

وحين ينتهى كاتب السيرة الذاتية من الكتابة يكون قد تكوّن وأصبح مفهوماً وفق مقاييسه الخاصة ، وسواء أكان الدافع تبرئة النفس ، أم شرح تجربة تحوّل روحىّ ، أم معرفة النفس (اكتشاف ماهية المرء) فإنّ النتاج ينبغى أن يكون ممكن الفهم بوصفه سرداً ويمكن أن نستخلص أن « الأنا » المكوّنة بهذه الطريقة تخييلٌ ، ولكننا يجب أن نسلمّ بأنها توجد بوصفها حقيقة . وعلى أية حال ، إنّ كتاب التاريخ الحديثين قد تحوّلوا بنا إلى أهمية تقاليد السرد فى أكثر الأنواع الأدبية حقائقية ، ولم نعد نستطيع أن نتحدّث عن الواقع والواقعية دون أن نأخذ فى الاعتبار كيف يتغيرّ العالم ويُخلق حين يصاغ فى كلمات .

التقاليد والواقع

يبدو أنّ بعض المنظرين الحديثين ، فى تأكيدهم على الطبيعة التقاليدية للواقعية ، يلمحّون إلى عدم وجود سبب يدعو إلى اعتبار مسرودة تخييلية أكثر واقعية من الأخرى مادمنا لا نملك معياراً مطلقاً يمكننا من تعيين مدى دقة التقاليد المختلفة . وكذلك ، مادام التاريخ والسيرة يسردان دوماً من منظور أيديولوجى أو آخر فيمكن المجادلة بأن ماتقدّمانه باعتباره الواقع هو فى الحقيقة نظرة اعتباطية (تقاليدية) . وبعد وصف تلك النظريات أريد أن أذكر بعض التفسيرات البديلة للدليل الذى تقدمه فيما يخصّ علاقة المسرودات بالواقع .

على الرغم من صحة القول بأن تقاليد الواقعية تتغيرّ من فترة زمنية إلى أخرى فإنّ ذلك لا يبررّ ، بالضرورة ، الاستنتاج القائل بأنّ « الواقعية » فحص مصطلح

نسبى . فحين تُقارن مجموعة من التقاليد الأدبية بأخرى فمن الواضح أن لا أساس هناك لتقرير أيهّما « أصدق » ، ولكن القراء لا يقرّرون ما إذا كان العمل الأدبىّ مطابقاً للحياة عن طريق مقارنته بالأعمال الأدبية الأخرى فقط ، ولهذا السبب يعرّف ديفيد لودج David Lodge الواقعية بأنها « تمثيل تجربة بأسلوب يقارب كثيراً وصف تجربة مشابهة فى نصوصٍ لا أدبية من الثقافة نفسها » [25] . إنّ الكتابة اللاتخييلية تسجلّ المعايير ، وتعيّنها ، لكيفية وصف تجربة بالكلمات . وإنّ أنواع الخطاب المستخدم لوصف الواقع تتغير أيضاً على نحو لا يمكن إنكاره ، وسبب ذلك أن الواقع الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية تتغيرّ ، ولكنّ تغيرّات كهذه ليست فى ذاتها تقليدية محضة إذا فهم ذلك المصطلح على أنه يعنى أنّ التقاليد اعتباطية وبالتالى لا يمكن شرحها . إنّ التقاليد تغدو مفهومة أكثر إذا اعتبرناها نتاج اتفاق جماعى فى الرأى .

وتجادل اليزابث إيرمارث Elizabeth Ermarth بأنّ واقعية رواية القرن التاسع عشر تنتج عن اعتراف تلك الرواية بأن ليس هناك منظور واحد ملائم لتمثيل الواقع ، ويستخدم روائيو تلك الفترة ، غالباً ، ساردين كلىّ المعرفة يسمحون لهم برؤية الأحداث من وجهات نظر مختلفة . والكاتب ، وهو يعرف أنّ كلّ شخصية تدّعى امتلاك الحقيقة على نحو فريد (يمكن القول بأنهم يستخدمون تقاليد واقعية مختلفة) ، يصف الشخصيات جميعها فى تنوّعها .

ويعتقد نقاد كثيرون ، كما أشرت إليه سابقاً ، أنّ تقاليد الواقعية التى تأسست فى القرن التاسع عشر لم تتغير كثيراً منذ ذلك الحين ، وذلك على الرغم من أنهم يجدون دليلاً على تطوّرها فى الفترات السابقة . إنّ هذا الثبات فى المفهوم ، من وجهة نظر بنيوى مثل جاكوبسون ، ليس فقط شيئاً لا يمكن شرحه ، وإنما هو نقيض نظريته فى التغيرّ الأدبى . وإذا كان لودج وإيرمارث مصيبين فإنه يجب البحث عن مقوّمات الواقعية المميزة فى البنى والخطابات الاجتماعية لا فى التقاليد الأدبية . وعلى الرغم

من كل شئ فالقراء هم الذين يقررون ماهو واقعى وما ليس كذلك ، ومواقفهم هى نتاج الحقائق التى يجربونها .

ولا يقتنع بهذه المناقشة الناقد الذى يلتزم بفكرة أن الأدب والتاريخ ليسا سوى أشكال تقاليدية دون أية علاقة جوهرية بالواقع ، وقد يجيب عليها : « لقد أظهرت أن الواقعية ليست تقليداً أدبياً فقط ، ولكنّك ، بذلك ، كشفت عن ضعف أعمق فى مناقشتك ، لأنك أجبرت على الاعتراف بأنّ الواقعية تقليدُ اجتماعى . المجتمعات والايديولوجيات تتغيرّ ، وما يعتبر الآن واقعياً فى لينغراد كان سيعتبر ، فيها ، لا معقولاً حين كانت تدعى بيتروغراد » . ويمكن أن تورد أمثلة من علم الإناسة وعلم الفيزياء والفلسفة لتعزيز هذا الموقع .

وعند هذه النقطة تدخل المناقشة منطقة متنازعاً عليها بين النظرية النقدية والفلسفة حيث تابعها كثيرون هناك ، فالتقاليديون الذين بدوا خلال سنوات وكأنهم قد كسبوا المعركة يبدون الآن خاسرين . ومقالات هيلار يوتنام Hilary Putnam ومناخيم برينكر Menachim Brinker ونيلسون جودمان Nelson Goodman ، المدرجة فى قائمة المصادر ، مقدمات ممتازة للمناقشات الحديثة حول الموضوع . ويقدّم النقاد الماركسيون نقداً حاداً للأيديولوجيات التى لا تجد فى الأدب غير التقاليد . وسأتحوّل فى الفصل التالى ، تاركاً هذا الموضوع إلى حب الاستطلاع لدى القراء ، إلى مشكلة نشأت فى هذا الفصل ، وهى كيفية تحكّم التعاقب الزمانى للسرد فى أبنيته .

بنية السرد : مشكلات تمهيدية

إذا كانت البنى التى تكوّن أساس المسرودات التخييلية تماثل تلك التى تنظم التأريخ والسيرة وقصص الصحف ، وتماثل معنى النموذج فى حيواتنا الخاصة ، فإنّ قضيّة تكوّن تلك البنى تتخذ أهمية متجدّدة . إن المصطلح الأدبى الدالّ على بِنية السرد هو ، بالطبع ، « العقدة » ومعظم ما يخبرنا التقليد النقدى عنها مأخوذ من كتاب أرسطو المعنون فن الشعر . نعرف أن العقدة تتكونّ من مزيج من التعاقب الزمانى والسببية ، كما قال إى . م . فورستر E . M . Forster : (مات الملك ، ثم ماتت الملكة) قصة ، و (مات الملك ، ثم ماتت الملكة حزناً) عقدة . نعرف كذلك أن العقدة موحّدة ، تتحرك من بداية مستقرة ، عبر التعقيدات ، إلى نقطة توازن أخرى فى النهاية . إن العقدة « الطبيعية » ، فى أكثر أشكال تمثيلها تقليديةً ، مستمدة من الناقد الألمانى جوستاف فريتاج ، وتصوّر على هيئة (V) مقلوبة ، أو ، على نحو أدق ، بشكل مختلف من ذلك المخطط :



وفيه يمثل (أب) العَرض ، ويمثل (ب) استهلاك الصراع ، ويمثل (ب جـ) الفعل الصاعد ، أى التعقيد ،أو تطوّر الصراع ، ويمثل (جـ) الذروة ، أو انعطاف الفعل ، ويمثّل (جـ د) النتيجة أو حلّ الصراع . مامن سبب هناك يدعو إلى اعتبار هذا النموذج ضرورة مطلقة ، لكنّه ، مثل تقاليد أخرى كثيرة ، غداً تقليدياً لأن عدداً كبيراًمن الناس ، عبر سنين كثيرة ، عرفوا بالتجربة والخطأ أنه فعّال ؛ لذلك لا ينبغى للمرء أن يتخلّى عنه ، فمن الممكن أن يستمر لا مدّة أطول فحسب ، بل إلى الأبد .

إن تصوّر العقدة هذا ، على الرغم من أنه مقنع فى الحقيقة ، فيه ضعف واحدُ خطير : أنه لا يصف معظم العقد . والاقتباس السابق مأخوذ من قصة جون

بارث JohnBarth المعنونة « فُقد فى الملاهى » ، والقصة هى ، بين أشياء أخرى ، محاكاة ساخرة لهذا الوصف المعيارى ، كما تدّل عليه الجملة الأخيرة . وهناك مسرودات قليلة ، مهما كان طولها ، تظهر العقدة المحكمة النسج التى وجدها أرسطو فى بعض المسرحيات . وقد لاحظ أرسطو أنّ الملحمة تتضمّن أحداثاً متنوّعة أكثر مما تتضمنّه المسرحية ، وسلمّ بأنّ للسرد ، بناء على ذلك « الضخامة والمنزلة » و « عظم التأثير » ، ولكنهّ فضّل ، فى آخر الأمر ، المسرحية لأنها تطابق تصوره عن الفعل الموحّد . وجادل إدجار ألان بو ، بطريقة مماثلة ، بأن الحكاية القصيرة هى الشكل السردىّ الأكمل لأنه يمكن أن يُقرأ فى جلسة واحدة ، ويحرز ، بناء على ذلك ، « وحدة التأثير أو الانطباع » التى لا يمكن أن تبلّغها الأشكال الأطول . وفى بداية القرن العشرين اعترف معظم النقاد بأنهّ لا يمكن فرض بناء العقدة المنظم ، الذى ناصره أرسطو وأتباعه ، على ذلك الشئ الضخم الفضفاض المنتفخ المسمىّ الرواية ، ولذلك ، وعلى الرغم من أن ذلك البناء ظلّ وثيق الصلة بالقصص القصيرة ، انحسرت مناقشة بنية السرد .

إننا مدينون لعلماء الفولكلور وعلماء الإناسة ، ولاسيما فلاديمير بروب Vladimir Propp وكلود ليفى شتراوس ، فيما يخصّ إحياء الاهتمام بالموضوع ، وكانت النتائج التى أحرزوها ، من تحليلهم الحكايات القصيرة تحليلاً دقيقاً ، لافتة للنظر إلى حدّ أن أخذ نقاد الأدب على عاتقهم المهمة الأكثر طموحاً ، وهى اكتشاف المبادئ البنيوية فى المسرودات الأطول . ومهما يكن من الأمر فقد غدا واضحاً الآن أن تحليل السرد تحليلاً شكلانياً يتضمن صعوبات أعظم بكثير من تلك التى تواجه اللغويين الذين يحاولون اكتشاف المبادئ التى تكوّن أساس بنية الجملة .

وقبل أن ألقى نظرة عامة على مختلف نظريات بنية السرد ، المنتجة خلال العشرين سنة الماضية ، سأشير إلى السبب الذى يجعل بعض النقاد يعتبرون هذا المشروع تافهاً . إن النقاد الذين يحتلّون الموقع المتوسط فى هذا الجدال يجدون صلات واضحة بين نماذج السرد وطرق فهمنا البدايات والنهايات فى الحياة والزمان والتاريخ . ويتلو

مناقشة هذه المواقف قلبُ الفصل (أو ، اعتماداً على وجهة نظر المرء ، غضروفه وعظمه) ، وهو وصف عددٍ من المناهج الشكلانية فى تحليل السرد .

تقع نظريات السرد الحديثة فى ثلاث مجموعات ، اعتماداً على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث ، أو بوصفه خطاباً ينتجه سارد ، أو بوصفه نتاجاً اصطناعياً ينظمه قراؤه ويمنحونه معنىً . ويؤكد هذا الفصل على المجموعة الأولى (العقدة بمعناها التقليدى) ، أما نظريات « الخطاب » السردى (« وجهة النظر») ونظريات القراءة فستناقش لاحقاً .

« الشكل المفتوح » وأسلافه

ينبغى ، قبل أن نتصدّى للبحث عن مبادئ بنية السرد ، أن نأخذ فى الاعتبار الدليل الجادّ والهجّاء ، على لاجدوى مشروع كهذا ، فعلى الرغم من أن التخييل الشعبى يبقى صيَغّياً Formulaic فإن الروايات والقصص القصيرة قد اتجهت منذ قرن ٍ على نحو متزايد ، لا إلى الانحراف عن الصيغ التقليدية فقط بل إلى السخرية منها ، وهناك قليل أملٍ فى اكتشاف مجموعة من المبادئ البنيوية التى تشكل أساس نصوص تدحض ، بوضوح ٍ، حماسنا النظامية . ويذهب بعض النقاد إلى أن الكاتب الحديث يحاول أن يوجد نظاماً فريداً وشخصياً وخيالياً مقابل الأنظمة التى تشترك فيها مجتمعات القراء . ويجد ألان فريدمان Alan Friedman وآخرون فى الرواية الحديثة رفضاً لكلا النظامين : الجماعى والفردى ، وذلك لصالح « الشكل المفتوح » الذى يعوق خاتمة السرد وما يصاحبها من يقينيات عن المعنى . وقد يرفض السرد الحديث ، عند تطرّفه ، وضوحه نفسه بوصفه وسيلة لكى يغدو شيئاً موجوداً . إنه يغدو نصّاً ، أى مجموعة مبهجة من الكلمات التى لا تشير إلى أى عالم آخر ، واقعى أو خيالى . إنّ نصاً كهذا هو النصّ « المكتوب » الذى وصفه بارت باعتباره المقابل لمسرودات الماضى « المقروءة » .

ولكى يشرح أولئك النقاد اختفاء العقد التقليدية فإنهم يوجدون سرداً تاريخياً يبدأ بتقاليد اجتماعية وأدبية مستقرة ، ويتطوّر عبر مرحلة من الصراع والأزمات وينتهى بنوع من الانفتاح الدائم أو فقدان الحلّ . وهذه العقدة التقليدية إلا فيما يخصّ نهايتها ، وهى تشهد على قوّة التقاليد التى تتحدّاها إن لم تكن تشهد على عدم إمكانية تجنّبها .

إنّ إنكار التصورات التقليدية للعقدة إنكاراً متطرّفاً قد يؤدى حتى إلى رفض هذا المخطط التاريخى ، وإلى محاولة إظهار أن المسرودات لم تتصف ، أبداً ، بوحدة الفعل والمعنى الذى يجده النقاد فيها ، ويمكن العثور ، فى الروايات التقليدية ، على نوع من أنواع البرهان على هذه النظرة . إن السارد فى رواية السير والترسكوت ، المعنونة الفناء القديم (1816) ، يريد أن يترك حكاية متدلية دون خاتمة ، ويقول ، حين يجبره قارئ على تزويدها بنهاية ، إن الشخصيات الرئيسة « عاشت حياة طويلة سعيدة ، وأنجبت أبناء وبنات » . إذا إستطاع كاتب أن يشابك (أو ، لو كان أرسطو المتحدّث ، ويحلّ تشابك) قصة بسهولة – عبر الموت ، الزواج ، العودة إلى البيت ، النجاح أو الفشل الاقتصادى ، اكتشاف أبوى الشخص ، أو النجاة من وهم – فإنّ الوحدة التى تزوّر بها النهايات لن تبدو أكثر من حيلة تقنيّة . ومادام المؤلفون يبدون قادرين على تغيير النهايات حسب رغبتهم ، دون تغيير الأحداث التى تؤدى إليها (رواية ديكنز المعنونة آمال كبار أشهر مثال بين أمثلة كثيرة) فستبدو فكرة كون السرد يتضمّن تكاملاً بنيوياً من البداية إلى النهاية مشكوكاً فيها على أحسن الاحتمالات . ومن يجدون تطوراً تاريخياً من النهايات المغلقة إلى النهايات المفتوحة لا يجدون ذلك إلا بتجاهل روايات الرومانتيكيين الألمان الفوضوية على نحو مدهش ، وتريسترام شاندى لستيرن ، والتشابكات المعقدة فى مسرودات القرون الوسطى المتنقّلة (ڤينافر) ، والأبنية المعقدّة تعقيداً متاهيّاً فى الملاحم ومجموعات الحكايات الشرقية .

ولموازنة تأكيد أرسطو على أنّ العُقد تبدأ عند البداية يمكن الاستشهاد بثقة كلاسيكى آخر هو هوراس الذى يقول إن الملاحم ينبغى أن تبدأ فى وسط الأشياء . ويتبع ساردون كثيرون هذه النصحة مقدّمين التفاصيل عن الشخصيات والوضعية

السابقة بعد أن يبدأوا القصة . وعلى الرغم من أن وجوب انتهاء المسرودات حال انتهاء الصراع الرئيسى يبدو واضحاً إلا أن نهاية كهذه نادرة إلا فى القصص القصيرة والرويات القصيرة ، أما الروايات فتميل إلى التفكك وغالباً ماتنتهى على نحو اعتباطىّ . إن رويات المتشرّدين وروايات المغامرة ، كما يشير إلى ذلك شكلوفسكى ، بطبيعتها مطوّلة حتى السأم ، وتتكوّن من سلسلة من الأحداث بعد أخرى ، وأكثر الوسائل الفنية استخداماً لإنهائها هى تغيير تدرّج الزمن ؛ فالفصل الأخير خاتمة تغطى سنين كثيرة ، وتزوّد بتاريخ الشخصيات اللاحق . وقد تبدو الخاتمات مفتقرة إلى النهاية بالمعنى الدقيق ، فبدلاً من إيقاف القصة وربط كل النهايات الطليقة بإحكام يُسمح لها بالمضىّ إلى المستقبل . ولكنّ هذه النهايات تخدم هدفاً آخر ، فهى تعيد توحيد الرواية ، المنفصلة عن الحياة حين تُقرأ ، بزمان التاريخ الحقيقى ، رابطة إيّاها والقارئ بعالمنا . وتنهى كثيرُ من الحكايات التى درسها علماء الإناسة بالطريقة نفسها ، فهى تحدث فيما قبل التاريخ ، أو فى زمن الأساطير ، وتنتهى بوصول « الناس » – نحن أنفسنا وعالمنا الاعتيادى (كيرمود ؛ أنظر ، كذلك تورجوفنيك Torgovnik) . ولكنّ نهاية الرواية ، بالخاتمة أو بوسائل أخرى ، نادراً ما تكون محدّدة إلى حدّ أن لا تسمح بفتحها مرة أخرى فى رواية لاحقة تضم الشخصيات نفسها (وتعرف سلسلة الروايات المرتبطة ببعضها ، لذلك ، باسم رواية النهر Roman Fleuve) .

يمكن أن يفسّر التحوّل فى اتجاه النهايات المفتوحة ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، بأنه تجديد فنى أنتجته الدوافع الأدبية المستمرة لتأمين تأثيرات جديدة عن طريق التخلىّ عن التقاليد ، ويعيّن شكلوفسكى بعض الطرق المستخدمة فى القصة القصيرة لتجنّب النهاية التقليدية – مثلاً ، إنهاء قصة بوصف (السماء ، الطقس ، الفصل) أو بملاحظة اعتيادية . وهو يسمّى هذه النهايات نهايات سلبية أو نهايات « درجة الصفر » ، ويقول إنها نهايات مؤثرة ، ومرد ذلك ، بالضبط ، إلى تناقضها مع النهايات « المثنيّة إلى الداخل » ، التى تقودنا القصص السابقة إلى توقعها .

ويرى ج . هيليز ميلر J . Hillis Miller (1978) ، مجادلاً ، أن عدم قدرتنا على تحديد البدايات والنهايات ليس مشكلة شكلية ، لاغير ، يمكن حلّها ، بتكوين نظرية أحسن : « مامن سرد يستطيع أن يُظهر بدايته ونهايته ، فهو ، دوماً ، يبدأ وسط الأشياء وينتهى ومازال وسطها ، مستلزماً ، بذلك ، ضمناً ، وجود أجزاء من نفسه خارج نفسه بوصفها مستقبلاً مسبقاً » . والكلمات نفسها التى نستخدمها لوصف العقدة ملوّثة بالتناقض : فاستخدام كلا المصطلحين : « الربط » و « الحّل » لوصف النهايات ليس افتقاراً عرضياً إلى دقة الاستعمال ولكن تردّداً موروثاً فى اللغة والفكر ويقترح د . أ . ميلر D . A . Miller طريقة أخرى للنظر إلى الموضوع . فالممكن سرده هو « عدم توازن وتعليق وعدم اكتفاء عام يبدو أن سرداً معيناً ينشأ منه » ؛ ومالا يمكن سرده هو « حال الاستقرار التى تفترضها روايةُ ما قبل بدايتها ، وتستعيدها ، افتراضاً ، عند النهاية » . ليس المصطلحات ضدّين على نحو متساوق ، لأن التوازن النهائى لن يكون تحقيقاً للرغبة أو حياة مستقرة أو معرفة كاملة لا غير ، إنما سيفترض ، ضمناً أنّ ما يمكن سرده وكلّ الحوافز للانتقال إلى المستقبل هى انحرافات متمردة عن الصرامة الكلية ، ولذلك فلا يستطيع السارد أن ينتهى حقاً إلا برفض دوافع السرد نفسها فى المقام الأوّل . إن جدلية الرغبة والاكتفاء لا يمكن أن يوقفها حتى الروائيون التقليديون ، ومن يعروفون هذا (الأمثلة التى يسوقها د . أ . ميلر هى ستاندال وأندريه جيد) يرفضون النهاية .

النهايات والبدايات فى الحياة والأدب والأسطورة

يمكن ، ونحن نواجه تلك المجالات ، أن نسلّم بأنها قد تكون نصف صحيحة ، ولسنا فى حاجةٍ إلى أن نسلّم بأكثر من ذلك ، لا لشئ إلا لأنّ كلّ الأدلة على عدم وجود البدايات والنهايات تفترض مسبقاً أن لدينا فكرة عامة عما تعنيه تلك الكلمات وعن كيفية استخدامها . ويلاحظ د . أ . ميلر أنّ محاولات تجنّب النهاية تكون مستحيلة لو لم تكن هناك نهاية تتجنّب ، وإن معارضتها إقرارٌ بوجودها ، بل حتى تأكيده مرة أخرى . ويجادل ج . هيليز ميلر ، وهو يشرح موقعه مرة أخرى (1974) ،

أنّ تصوّراتنا عن السرد والتأريخ تعتمد على مجموعة من الافتراضات ، مشتركة بيننا ، حول السببية والوحدة والأصل والنهاية ، مما يميز الفكر الغربي . هو يظهر أنّ الشخصيات فى الرواية الواقعية ، مثل سائر الناس ، تتصرّف ، عادة ، وفقاً لهذه الافتراضات ، وإذا حاول الروائى أن يظهر مدى تضليل تلك الافتراضات فإنّ القراء غالباً مالا يفهمون مقصده ، ويفرضون التصوّر التقليدى للبدايات والنهايات ، والأهداف والنتائج على نصوص يمكن أن تقوّض ذلك التصوّر .

وتجتذب محاولات نبذ هذا التقليد – إنتاج مسرودات ذات نهايات مفتوحة – اهتمام النقاد الذين يعُافون تلك النصوص ويطبّعونها بشرح وحدتها الخفيّة . وكما قال بول فاليرى : « لا يوجد خطاب غامض جدّاً ، ولا حكاية غريبة جدّاً ، ولا ملاحظة مفككة جدّاً بحيث يغدو من غير الممكن إعطاؤها معنى » . وحتى لو نجح فيلسوف فى إقناع العالم بأن كلّ الكلام عن البدايات والنهايات ، وكلّ التفكير فيها ، وهَمٌ ، فإنّ مصدر الوهم وعالميته وكيفية عمله ستظلّ فى حاجة إلى الشرح . وبناء على ذلك ، فإنّ نظرة عامة إلى كيفية تفسير النقاد نزعة الإنسان الطبيعية إلى تكوين مسرودات مُبَنينة تأتى فى وقتها المناسب .

وخيرُ بداية لنظرة عامة كهذه هى كتاب فرانك كيرمود Frank Kermode المعنون **معنى النهاية** ، وهو كتاب يستكشف استمرار النماذج السردية التقليدية وكذلك التشكك فيها . وقد كان الكتاب المقدّس بالطبع ، أشمل تلك النماذج وأهمها فى ثقافتنا ، وهو يحتوى الزمان كله من البداية إلى النهاية المتنبأ بها ، وذلك فى تصميم منطقى مقدس .

وقد حطّم علم القرن التاسع عشر الثقة فى تلك القصة ، ومع ذلك فإنّ صيغ التفكير التى تجد فى النهاية طرقاً لتفسير النظام تستمر منذ البداية ، كما يظهر كيرمود ، فى أفكارنا عن التاريخ والحياة والتخييل .

لماذا نغير تسلسل تكات الساعة المنظمة زمانياً (والتى هى فرض نظام على سلسلة متصلة) إلى تكِ – توك ؟ يستشهد كيرمود بدراسة نفسية مظهراً أننا نميل ، على نحو حتمى ، إلى أن نوجد نماذج كهذه ، وفى قيامنا بذلك نتوصل إلى فهم المسافة الزمنية بين تكِ وتوك فى حين نفقد التسلسل المؤدى إلى التكة التالية (توك إلى تك التى بعدها) . ويبدو أن هذا الميل ، بصرف النظر عن كونه فطرياً أو مكتسباً ، يستمّر وجوده على كل مستويات الفعل والتفكير . ويتضمّن فهم الأشياء فى الوقت المناسب مدىً واسعاً من الكلمات المألوفة – يخطط ، يفشل ، يقرّر ، يُنجز ، ينجح ، سبب ، فرصة ، واقعة (ولا نهاية للقائمة) – التى لا يمكن استبعادها من اللغة ، وهى تستتبع ، كما يقول ج . هيليز ميلر ، شبكة من الافتراضات حول علاقة البداية بالنهاية .

ويكشف مثال كيرمود مقوّمات الزمن والسرد الأساسية ، فالزمن ، بوصفه تدفقاً من الأحداث غير قابل للتمييز ، لا يوجد ، ولكى تكون الأحداث « متعاقبة » لابد من وجود مفهوم ما ، يتموضع خارج التدفّق ، يمكننا من مقارنتها . كلمة « تِك » تنتج مفهوماً كهذا ، فتكّتانِ هما تجريدياً ، الشئ نفسه ، ونحن لا نستطيع إيجاد فكرة التدفق الزمنى فى اتجاه ما إلا لأن هويتهما اللازمنية تتكرر . إن هذا التكرار دون اختلاف يولّد ، مع ذلك . زمناً يعود إلى نقطة بدايته – تقدماً خطّياً linear يجب أن يكون لدينا تكرار الشئ نفسه مع اختلاف ، و « تِك » و « توك » تنتجان ذلك ، حيث يظهر فرق واحد فى الصوت أن شيئاً ما قد تغيّر (ولن تنجح الكلمتان « تِك » و « كَونكَ » فى إحداث ذلك) .

ولكن ، ما الذى تغير ؟ إنّ التغيّر فى هذه الحال ، كما يلمح إليه كيرمود ، ماهو إلا تغيّر يفرضه الناس على العالم ؛ طريقة تفكير وإدراك . والمثال الذى يورده فورستر أقرب إلى تجربتنا ، ففى القول : « مات الملك ، ثم ماتت الملكة حزناً » ليس التغيّر متخيّلاً فقط ، بل إنّ حالاً مختلفة للعالم ، ناتجة من الأسباب والنتائج ، تدخل لتحوّل الزمن إلى سردٍ أو عقدة . ولكى يكون بياننا عن الأحوال الضرورية للسرد كاملاً ينبغى

إضافة عامل ثالث إلى عاملي الزمانية والسببية ، فالاهتمام الإنساني ، كما يظهر فلاسفة التاريخ (أنظر القسم الثالث من الفصل الثالث : « تقاليد السرد في التأريخ) ، هو الذي يقرّر ما إذا كانت الأحداث والأسباب تتلاءم في عقدة ذات بداية ونهاية . وليس الحزن ، في رأى علم الكيمياء وعلم الحيوان ، سبباً للموت ، وفي مجتمعنا ليس موت الملوك والملكات ، بالمقابلة مع ميتات أقل تمجيداً ، موضوعاً مثيراً للاهتمام ويفرض نفسه كما كان من قبل . إن أشكال السرد ، إذن ، أمثلةُ لا فتراضات وقيم ثقافية عامة – ما نعتبره مهماً ، محظوظاً ، مأساوياً ، خيراً ، شراً ، وما يفرض التحوّل من أحدها إلى الآخر .

ويتابع كيرمود وآخرون بقاء التصوّرات المسيحية عن الزمن في تفكيرنا حول الفترات التاريخية والأزمات ونشأة الحضارات وسقوطها ، فالسلطة الأبوية في الدين وفي الأسرة تنعكس في تعاقب الملوك الحاكمين بحقّ إلهي ، والحرب النووية هي بديلنا الدنيوي عن النهاية التنبؤية . ويجد العالم الغربي ، وهو يفقد إخلاصه لعقدة الكتاب المقدس في الحياة والموت والبعث ، بدائل دنيوية من الله والخطة المقدسة ، فتغدو الامبراطورية والأمة أهدافاً للتفاني أو فردوساً في نهاية التاريخ يتُصوّر ، بلغة البشر ، مجتمعاً بلا طبقات . ويمكن أن تقوم استمرارية التعاقب النَسَبي من جيل إلى تاليه بمهمة النظير الدنيوي للتصوّرات اللاهوتية عن الزمن ، وهي تُبَنين عقد كثير من روايات القرن التاسع عشر (باتريشيا توبين Patricia Tobin) .

وفي الوقت الذي يعترف فيه إدوارد سعيد بأهمية الطرق المجازة اجتماعياً في إدراك الزمن يذهب ، مجادلاً ، إلى أن ظهور الرواية – قصة « أصيلة » عن شخصية فريدة – تضمّن نظريات جديدة في الزمن والنفس . وهو يقابل « الأصول » ، وتعني ضمنا نظرة جماعية إلى الزمن مجازة دينياً و بالبدايات » الروائيه التي تعّلمُ لبداية حياة فردية دنيوية أو نموذج سردي . ويدّعي المؤلفون السلطة للتنافس مع « الخالق » ، وفي النهاية قد يختارون ، أو يجبرون على ، أن يفسّروا كونهم قد خلقوا أو هاماً ، وأن نظرة المجتمع إلى الأصل والجيل والانحلال والنهاية هي النظرية الصحيحة ؛ أو قد

يعزلون أنفسهم عن مغامرة الحياة المُنسلة ، مؤكّدين فرديتهم ، وحاكمين على شخصياتهم وعلى أنفسهم بالخلق الذاتى النصّى ، وهو وجود أعزب عقيم . ولكنّ بيان سعيد ، فى كتاب **البدايات** ، عن كيفية تحوّل المسرودات عن النماذج التقليدية يوازنه تأكيده على بقائها على الرغم من كل المحاولات للنجاة منها .

وقد يكون إحساسنا بالعودة الدورية التى توحّد البداية والنهاية آتياً من الطبيعة – الأيّام والفصول والسنين التى تهيئ نموذجاً للتصوّرات عن موت الإنسان وعودته إلى الحياة . ويجد نورثروب فراى أنّ المسرودات المهمة أو « أساطير » الأدب أقواس مكسورة فى دائرة الفصول : الربيع هو الملهاة ، والصيف هو الرومانس ، والخريف هو المأساة ، والشتاء هو السخرية والهجاء . إن الفكرة القائلة بأن أغلب المسرودات تنويعات لعقد عالمية أساسية قليلة هى فكرة يشاطره فيها مؤلفو ثلاثة كتب أخرى ظهرت تقريباً فى الوقت الذى ظهر فيه كتابه تشريح النقد (1957) ، وقد حاول نقاد أميريكيون كثيرون ، خلال العقد التالى ، أن يظهروا أنّ هذه الأنماط الأولية من الأساطير شكلت أساس المسرودات الحديثة ، إنّ وصفاً مختصراً لهذه النظرية سيُظهر لماذا برهنت تلك النظرية على أنها مفيدة ، ولماذا رفضها الجيل التالى من النقاد .

ويجادل جوزيف كامبل Joseph Campbell ، فى كتابه المعنون **البطل ذو الوجوه الألف** (1949) ، أن الأساطير والحكايات الشعبية ، وحتى الأحلام المأخوذة من ثقافات متنوّعة ، تظهر النموذج الأساسى نفسه ، والذى يسميه « الأسطورة الأحادية » . وقد لفتت عالمية الوقائع التى يؤكدّ عليها كامبل انتباه نقاد سبقوه (ف . م . كورنفورد F . M . Cornford ، وجيسى ل . ويستون Jessie L . Weston وبالطبع جيمس فريزر **فى الغصن الذهبى**) . إنّ خلاصته الهيكلية للقصة ، والتى يمثلها تمثيلاً تخطيطياً فى شكل دائرة من « الذهاب » إلى « العودة » ، هى كما يلى :

يُغوى البطل الأسطورى ، وقد بدأ رحلته من كوخه الاعتيادى أو من قلعته ، وينقل بعيداً ، أو يتقدّم مختاراً إلى بداية المغامرة . وهناك يصادف حضوراً شبحياً يحرس

المرّ ، وقد يهزم البطل هذه القوة أو يسترضيها ، ويمضى حيّاً إلى مملكة الظلمة ، أو يقتله الخصم فيهبط إلى عالم الموت (تقطيع الأوصال ، الصلب) . وبعد تلك البداية يسافر البطل عبر عالم من القوى غير المألوفة لكن الحميمية على نحو غريب ، ويهدّده بعضها بقسوة (اختبارات) ، ويعطيه بعضها عوناً سحرياً (معينون) . وحين يصل إلى حضيض الجولة الأسطورية يمر بمحنة كبرى ويحصل على مكافأته . وقد يُمثّل الانتصار فى شكل اتحاد جنسى مع الإلهة – أم العالم (زواج مقدس) ... والعمل الأخير هو العودة ... يظهر البطل مرة أخرى من مملكة الرهبة (العودة ، البعث) . والهبة التى يأتى بها تجدّد العالم (الإكسير) . [كامبل ، 245 - 46] .

وقد أعاد اللورد راجلان Lord Raglan ، فى كتابه المعنون **البطل** (أُعيد نشر كتابه وكتاب كامبل عام 1956 ، وظهر كتاب راجلان أول مرة عام 1936) ، تنظيم أسطورة « نمطية » مختلفة إلى حدّ ما . إن كامبل شخص مثالى حالم ، فى حين أن راجلان يعلن سخريته من كثير مماٍ يدّعى أنه حقائق تاريخية باظهار كونها ، فى الواقع ، تقليدية أصلاً ، فيمكن أن يجد المرء ، حتى فى التاريخ الحديث ، أمثلة على أحداث اعتيادية إلى حدّ ما تحوّلت ، فى مجرى النقل الشفهى ، إلى قصص من نوع *الأنماط الأولى* . وتقدّم تغيرّات كهذه دليلاً آخر على أن هناك نماذج سردية ، فطرية أو مكتسبة ، تشكلّ إدراكنا للتجربة . ويتضمّن بيان راجلان عن عقدة عالمية – وهو مثل كامبل ، يجدها فى الثقافات الشرقية بالإضافة إلى الغربية – بطلاً من أصل ملكىّ ، حُملَ به فى ظروف غير اعتيادية ، ويُظنّ أنه ابن إله . وينشأ البطل ، بعد أن ينجو من محاولة لقتله عند مولده ، فى بلد آخر عند أبوين يربيانه ، ثم يبدأ ، مثل بطل كامبل ، رحلة (فى هذه الحال ، إلى أرض سيكون فى آخر الأمر ملكاً عليها) . وبعد أن يكسب معركة مع ملك أو عملاق أو تنين يتزوّج أميرة (بديل الإلهة الأم عند كامبل) . وتتضمّن كلتا نسختى الأسطورة هرباً أو ذهاباً ، وهنا تختلفان ، فتنتهى العقدة عند راجلان بمأساة لا بنصر (174 - 75) . إن قصة كامبل تبدو مثل حكاية خرافية فى حين تبدو قصة راجلان وكأنها تعيد سرد قصة أوديب ، ولكن التماثلات التى يجدانها

فى المسـرودات الأخـرى تدعـو إلى الدهشـة ، ويمكن أن نحُـرز أحسن برهان على نظريتيهما ، بصرف النظر عن قراءة كتابيهما ، بأن لا نقوم بعمل ، ونسأل أنفسنا عن المسرودات التى نعرفها وتتلاءم أيضاً مع هذه النماذج (حرب النجوم ؟ هَكِلبَرى فِن ؟ العهد الجديد وقصة موسى ؟ السوبرمان ؟) .

ويتـأكدّ انتشار هذا النموذج ، على نحو مدهش ، فى كتاب بروب المعنون تشكلّ الحكاية الشعبية (1928 ؛ الترجمة الانكليزية الأولى ، 1958) . بعد أن حلّل بروب ، بعناية ، مائة قصة ، انتهى إلى أنها ، جميعها ، تتكوّن من إحدى وثلاثين « وظيفة » . ومن أجل التأكيد على الشبه بين بيانه وبيانى راجلان وكامبل تجاوزتُ الوظائف السبع الأولى (مادامت ، كما قال بروب نفسه ، « الجزء التحضيرى من الحكاية ») وحذفتُ أربعاً من الوظائف الأربع والعشرين المتبقية :

يسـبب الشرير ضرراً أو إصابة لفرد مِن أفراد العائلة ، أو يفتقر أحد أفراد العائلة إلى شئ ما ، أو يرغب فى أن يمتلك شيئاً ما . ويعرف أمر العوز أو سوء الحظ ، ويُقدّم إلى البطل طلب أو أمرُ ، ويُسمح له بالذهاب وإلا يُقتل . يوافق الباحثُ أو يقرّر القيام بفعل مقابل . يغادر البطل بلده . يختُبر البطل ، يُستجوب ، يُهاجم ، الخ ، مما يمهّد السبيل لاستقباله إما وسيطاً سحرياً أو مُعيناً . يستجيب البطل لأفعال مانح المستقبل . يحرز البطل فائدة قوة سحرية . يلتقى البطل والشرير فى معركة مباشرة . يُوسم البطل . يُهزم الشرير . يزول العوز أو سوء الحظ الذى كان فى البداية . يعود البطل . يُطارد البطل . إنقاذ البطل من المطاردة . يصل البطل ، دون أن يعرفه أحد ، إلى بلده أو إلى بلد آخر .... تُعرض على البطل مهمة صعبة . تُنجز المهمة . يُعرف البطل .... يُعاقب الشرير . يتزوّج البطل ويرتقى العرش . [بروب 1928 , 30 - 63 ؛ تدل العلامات (...) على وظائف محذوفة : حُذفت بقية النصّ كلها] .

تنتهى هذه العقدة بالزواج ، وفى العقدين السابقين يظهر الزواج قريباً من الوسط . ومن الجدير بالملاحظة أن النسخ الثلاثة جميعها تتضمّن

اختبارين أو صراعين رئيسين وليس واحداً كما قد نتوقع من تصوّراتنا البدهية عن وحدة العقدة وبعد معرفة عالميّة هذه القصة الأساسية واستحالة كونها ، تقريباً ، قد انتشرت فى أنحاء بعيدة من الكرة الأرضية من خلال الهجرة أو النقل الشفهى (لن تستطيع أى من الطريقتين ، وحدها ، أن تفسّر بقاء القصة على قيد الحياة) يستطيع المرء أن يفهم الرغبة فى معرفة ما إذا كان من الممكن تفسير المسرودات الحديثة بأنها نسخ واقعية أو « إزاحة وإحلال » (مصطلح فراى) لأساطير قديمة جداً .

إن القصتين الحديثتين اللتين أستخدمهما مثلاً فى الكتاب ، « حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة » لهمنجواى و « غبطة » لكاثرين مانسفيلد ، يمكن أن تلائما مخطط الأسطورة الأحادية وإن كانتا لم تُختارا لهذا الغرض . فكل من القصتين تتضمّن اختبارات يجتازها البطل الحديث أو البطلة الحديثة ، محرزاً ، بذلك ، حالة وعى جديدة . وتصبح « المملكة الأخرى » فى الحكايات الخرافية أفريقيا الحديثة أو حديقة سحرية . والصياد روبرت ويلسون (فى قصة همنجواى) والصديقة بيرل (فى « غبطة ») هما « المعين » الذى يلقّن البطل الذى تتضمّن محنه مباراة صيد أو منافسة جنسية بدلاً من مواجهة الشرير التقليدى . وتستطيع أن تكتشف أوجه شبه أدق وأكثر من تلك التى أقترحها . يبدو أن تماثل نماذج السرد العالمية يخبرنا لا عن الأدب فقط وإنما عن طبيعة العقل و / أو المقومات العالمية فى الثقافة .

التحليل البنيوى للمتواليات السردية

على الرغم من أن محاولة اكتشاف عقدة واحدة ، ذات معنىً عميق ، فى كلّ قصص العالم تروق للكثيرين فقد أنكرها أولئك الذين ينشدون تحليلاً دقيقاً للبنى السردية . وإذا ابتدأ المرء من حكاية خرافية أو أسطورة أحادية ، من دون أن تكون لدية أية معايير خاصة ليقرر بموجبها ما إذا كانت القصص الأخرى هى حقاً نسخة من تلك الحكاية أو الأسطورة عند مستوىً ما أبعد ، فإنه يستطيع عادة أن يجد أوجه الشبه التى ينشدها ، والتحديد الوحيد فى نجاح هذه الطريقة هو براعة الناقد . وتلفت باربرا هير نشتاين سميث Barbara Herrnstein Smith الانتباه إلى دراسات اعتبرت مئات من الحكايات تنويعات لقصة ساندريللا ، وذكرت ناقداً يعتقد أنّ كلّ روايات ديكنز هى ، « أساساً » نسخ من سندريللا . ويدّعى آخرون أن ساندريللا مظهر سطحىّ لقصة تحتية عن « التطوّر النفسى الجنسى » ، أو « حكاية ترمز إلى الافتداء المسيحى » . وليس اعتراض النقاد البنيويين على هذه النتائج راجعاً إلى كونها غلطاً ، ولكن لعدم وجود طريقة تقرّر كونها صحيحة ، أو غير صحيحة ، ويعنى ذلك ضمناً أنها يمكن أن تُستخلص إلى الأبد دون أمل فى نتيجة حاسمة . ويمكن أن تصدر شكوى مماثلة من أشكال التفسير الأخرى المبنية على الأنماط الأولية ، الرموز ، والتحليل النفسى .

إن البحث عن أصول بنية العقدة فى الأساطير مختلف عن دراسة العقدة نفسها تماماً كما تختلف معرفة ما عنته الكلمة أصلاً فى اللاتينية أو السنسكريتية عن الوعى بمعناها الحاضر . وقد قال أرسطو ، الذى عاش حين كانت الأساطير الفصلية جزءاً مكملاً للثقافة ، أن العقد تصوّر أفعال الإنسان ، وأن المقومات الأساسية لأفعال كهذه قامت بمهمة العناصر فى تحليله العقدة . إن النقاد البنيويين والسيميولوجيين هم خلفاء أرسطو (إن لم يكونوا أتباعه) ، فهم لا يقتنعون ، فيما يخص بنية السرد ، بشروح مبنية على التناظر أو الاستعارة ، والقول بأن الملهاة مثل الربيع ، وأن رواية القرن التاسع عشر هى مثل الوالد والذرية ، معناه أن يترك دون جواب السؤال عن سبب تشابه تلك الأشياء ، وعن العلاقات المفاهيمية التى تحتوى عليها .

وقد اتبع النقد الفرنسى الطريقة التى اقترحها بروب ، فى حين نزع النقد الأميركى إلى إتباع طرق فراى وكامبل النقدية ، وعلى الرغم من التشابه الواضح فى النتائج فقد كانت طرق بروب مختلفة كلياً عن طرق فراى وكامبل ، وكان شغفه متوجهاً إلى الدقة العلمية كما تدل عليه كلمة « علم تشكيلّ » فى عنوان كتابه . لقد تحاشى بروب بحثهما بعيد المدى عن الأفكار المركزية والمعانى ، وحاول أن يصف المستوى السطحى وأن يصنّفه فى مجموعات محدودة – ما يحدث فعلاً فى القصص – وأن يقلّل التفسيرات الشخصية – إن لم يستطع إبعادها – التى قد تشوّه بحثه عن أشكال مجردة . ويرى البنيويون الفرنسيون أن مناقشاته فى النظرية والمنهج أثمن من النتائج التى أحرزها ، إذا أضحت نقطة البداية فى نوع جديد من تحليل السرد ، وفى الوقت نفسه أسست بعض محدودياته .

لقد طوّر أسلاف بروب تصنيفات متنوّعة للحكايات على أساس موضوعها (« حكايات ذات محتوى من الخيال الخارق ، حكايات الحياة اليومية ، حكايات الحيوانات ») أو أفكارها المركزية (حول المضطهدين ظلماً ، حول البطل – الأحمق ، حول الإخوة الثلاثة ») ، وتظهر نظرة إلى هذه القوائم أنها تنتهك مبادئ التصنيف الأساسية لأنها لا تقوم على تمييزات مفاهيمية محددة . ولكن ما هدف الدقة المتطلّبة عناية بالغة فى التحليل الأدبى ؟ قال نقاد زمانه ، ويقول كثيرون اليوم : « هل يهمّ كيف نعزل العناصر الأساسية ، وكيف نصنف حكاية ، وما إذا كنّا ندرسها وفقاً لمكرراّتها أو أفكارها المركزية ؟ يجيب بروب نقاداً مثل هؤلاء بتناظر ظهر أنه مهمُ جداً لدى البنيويين الفرنسيين : « هل يمكن الحديث عن حياة لغة مادون معرفة أى شئ عن أجزاء الكلام ، أو بتعبير آخر عن مجموعات معينة من الكلمات مرتبة وفقاً لقوانين تغيراتها ؟ إن اللغة حقيقة مادية ، والنحو هو طبقتها التحتية المجرّدة ، وتقع هذه الطبقات التحتية عند أساس كثير جداً من ظواهر الحياة ، ويوجّه العلم اهتمامه إلى هذه الطبقة التحتية على وجه الدقة ، ولا يمكن شرح حقيقة مادية واحدة دون دراسة هذه الأسس المجرّدة » (1928 , 15) .

إن أوضح عنصرٍ فى الحكاية يمكن أن يكون أساساً لأىّ عدد فيٍ التصنيفات هو الشخصيات أو الفاعلون ، فهناك حكايات عن الذئاب ، والثعالب ، والطيور ؛ عن

اليتامى والبنات ، والملوك ، والساحرات ، الخ ، (وينبغى أن تكُون التنافرات ، من وجهة نظر منطقية ، واضحة فى هذه القائمة) . ولكنّ تصنيف الحكايات على أساس « حقائق مادية » كهذه يطمس أوجه الشبه البنيوى التى نتعرّف عليها ، حدسياً ، حين نقارن بين الحكايات . وقد ضمّنتُ الملحق قصتين ندرك أنّ لهما « العقدة نفسها » : تستجيب امرأة متزوجة لمراودة جنسية بطلب النقود ؛ يقترض الرجل النقود من الزوج ، ويقدّمها إلى الزوجة مقابل وصلها ، ثم يخبر الزوج أن زوجته تسلمّت النقود التى أعادها . والرجل ، فى النسخ المختلفة من القصة ، هو ألمانى ، جارُ ، راهب ، وصائغ . إن التصنيف المبنى على استخدام فئات مثل « أجانب » و « رجال الدين » قد يكشف الكثير عن المواقف الاجتماعية فى أزمان وأماكن معينة ، لكنه ، فى الوقت نفسه ، يخفى التماثلات البنيوية التى أراد بروب أن يعينّها . إننا ندرك أن للحكايتين عقدة واحدة ، ولكن ماذا تعنى ، بدقة ، بهذا بلغة المفاهيم ؟

إنّ الحلّ الذى قدّمه بروب للمشكلة حلّ له نتائج بعيدة المدى فى دراسة اللغة والأدب ، ويتمثّل فى تعيين الوظيفة والمحيط – أى العلاقات بين العناصر ، بدلاً من العناصر نفسها – بوصفها وحدات أساسية فى السرد ، وسيوضح الفرق مثالُ لغوى . إذا أُعطينا كلمة « bit » وحدها فليس هناك من طريقة لتقرير ماتعنيه ، أو ، لذلك السبب ، ما إذا كانت اسماً أو فعلاً أو نعتاً . ولكن حين توضع فى جملة تتحقق قدراتها الكامنة على توليد المعنى وتتقررّ ، ضمن مدىً واسع من الامكانيات ، بواسطة وظيفتها داخل القرينة . (عضّ الكلب الرجلَ Dog bit man . حصل الممثل على دور صغير . Actor got bit part . ثمانى قطع من ثُمن الدولار تساوى دولاراً واحداً Eight bits make one buck) .

ويماثل ذلك أنّ القول بأن قصة ماتدور حول راهب ، أو حول راهب له علاقة جنسية بامرأة غير متزوجة أو امرأة متزوجة يمكن أن يكون مضلّلاً جداً لأولئك الذين يدرسون لا التاريخ الدينى ولا التحامل الشعبى ولكن بنية المسرودات . والراهب ، من وجهة نظر بروب ، مثل كلمة «bit» ، تحصل على معناها حين توضع فى أحد الأمكنة المتوافرة فى بنية تقوم على التعاقب – جملة أو سرد . الوظيفة هى التى تقرّر المعنى ، ويعنى ذلك ضمناً ، أولاً وقبل كل شئ ، أن الأفعال Verbs أو الأحداث أهم ، بنيوياً ، من الأسماء أو الشخصيات . ويعنى ذلك ، مستخدمين مثال ، أنهّ فى القول « يعطى

امـبـــراطورُ بطـــلاً نسـراً Atsar gives an eagle to a hero » و « يعـطى شـيخُ سسينكو حصـاناً An old man gives Sucenko a horse » و « تـعطى أمـيرة إيفـان خـاتماً Aprincess hives Ivan a ring » يكون الإعطاء أهمّ ، فى تحليل السرد ، من الأشخاص أو الأشياء المتضمنّة فى القول . ثانياً ، يعنى قول بروب ، ضمناً ، أنه حتى هذه البنيـة المجرّدة (يعطى أ (ج) (ب) Agives BToc) ليست وحـدةً ولا مكرَّرة ذات مـعنىً واحـد ، لأن وظيـفـة الرغبـة فى الإعطاء ، وبالتـالى مـعناهـا ، يعـتـمـد على مـحيطهـا ، أى الغـرض الذى تؤديه فى القـصـة بوصــفـهـا كـلاً . وفى الحكاية التى استخدمناها مثالاً هناك فرق فى الوظيفة بين الزوج وهو يعطى الرجل النقود والرجل وهو يعطى الزوجة النقود .

وتتوضح أهمية تعيين بروب « الوظيفة » بوصفها العنصر الأسـاسى فى الحكاية من خلال مقارنة نظريته بنظريتى كامبل وراجلان . وقد افترض الثلاثة ، لتحديد ما يعنيه القول بأنّ للقصص المختلفة عقدة واحدة ، أن « عقدة واحدة » تعنى « الحوادث الجـوهرية نفسـهـا وبالنظام نفسـه » . ولكن هناك دومـاً خطر أن يقـودنا بحـثنا عن نظامـيات من هذا النوع إلى تشـويه البـرهان ، وهـذا ، بالطبـع ، هو الخطأ الماثل فى مـعظم المحاولات لاستخدام الطرق العلمية فى الإنسـانيات والعلوم الاجتمـاعية . يبدأ المحلّل باحثـاً عن شكل واحد يشـرح ظواهر مـتنوّعة ، وبعد أن يجد شكلاً يمكن ، مع قليل من التوسّع ، أن يفسّر أمثلة كثيرة نجده إمـا يتجاهل الأمثلة التى لا تتلاءم مع ذلك الشكل ، أو يقـول إن هناك بعض الغلط فى الأمـثلة لا فى الشـرح الذى قـدّمـه ، ولذلك ، فـبـدلاً من أن يكون لدينا نظريات تشـرح مـا يوجـد نحـصل على نظريات ، يفرضـها النـقاد ، فى شـكل « معايير » ينحرف عنها البرهان .

وقد نجح كامـبل وراجلان فى العـثور على العقـدة نفسـهـا فى قصص مـختلفة بواسطة إدراج الأحداث التى تشترك فيها القصص متجاهلين الأحداث الأخرى ، ولم يطوّرا أى معيار ، غير التكرار ، لا ختيار الأحداث التى تدرج . ونستطيع ، بالطبع ، أن نجعل القصص تبدو أكثر تشابهاً مما هى عليه فعلاً بحذف كل المقوّمات التى

تجعلها مختلفة . وقد كان پروب أدقّ فى ناحيتين ، فتعريفه « الوظيفة » هيّأ أساساً واضحاً لتعيين الوحدات السردية ، وقد أدرج كلّ وظيفة ظهرت فى الحكايات التى درسها ، فوجد إحدى وثلاثين وظيفة ظهرت دوماً فى النظام نفسه وإن لم تظهر جميعها فى كل حكاية .

ولكن ، إذا أمكن اتهام كامبل وراجلان بخلق عقدة واحدة بواسطة إبعاد الحوادث الفريدة فيمكن تخطئة پروب لأنهّ أدخلها فى قائمته ، فإذا وجد حادثة تظهر فى اثنتين أو ثلاث من الحكايات المائة التى درسها فإنه يستطيع أن يدخلها فى عقدته الأم ، وتشرح قوانينه غيابها عن الحكايات الأخرى . وحين نقرأ سياق الوظائف عنده يبدو ذلك السياق وكأنه يحكى لا قصة واحدة بل اثنتين أو ثلاثاً ، فالوظيفة الأولى التى اقتبستُها (الثامنة فى قائمته) تشير إلى أن شريراً يسبب ضرراً أو يفتقر أحد أفراد العائلة إلى شئ ما أو يرغب فى شئ ما . وتتضمّن الوظيفتان ، التاسعة والعاشرة ، طرق تطوّر اختيارية وأنواعاً مختلفة من « البطل » ، وذلك نتيجة الانقسام الذى ظهر فى الوظيفة الثامنة . وكان پروب يستطيع حلّ هذه المشكلة بأن يقرّر أنه لم يكن يعالج نمطاً واحداً من الحكاية بل اثنين أو ثلاثة (ليبرمان xxxiliberman ؛ أنظر أيضاً مناقشة المشكلة فى كتاب أبو Apo) . ولكنه كان يعرف أن قراراً كهذا سيكون غير علمى ، فيجب على المحلّل أن يحاول شرح كلّ البرهان لا أن يكتفى بتقسيمه إلى فئات من أجل عزل أمثلة تصعب معالجتها .

وينبغى أن أعترف ، بعد أن انتقدت أولئك المنظرين الثلاثة ، أنهم يقدمون بداية مفيدة وربما محتومة لأىّ تحليل لبنية السرد . ومادمنا نستطيع أن نحكى بإيجاز ما حدث فى قصة أو فيلم ، حينُما يطلب منا أن نقوم بذلك ، أو نتعرّف على العقدة نفسها فى نسخ مختلفة من قصته (على الرغم من تنبيه باربراهير نشتاين سميث لنا بالاحتراس فى هذا) فهناكً سبب وجيه يدعونا إلى أن نتصوّر أنّ العقدة ، كالجملة ، ذات بنية تفهم بدهياً . وينبغى لنا ، كما فى الدرسات التحليلية الأخرى ، أن نعمل جيئةً وذهاباً بين النظرية والتطبيق ، مغيرّين طرقنا ونحن نتعلّم . وتظهر خصوبة

نظرية بروب فى كتابات الآخرين الذين ساروا فى طريقه ، ويعتبر كلود بريموند Claude Bremond و أ . ج . جريماس A . J . Greimas من النقاد الفرنسيين الذين استخدموا نظراته النافذة أساساً لنظريات أشمل . وبدلاً من تلخيص طرقهما والنتائج التى انتهيا إليها (وقد حلّلها جيداً كلر ، وشولز ، بَدنيا كيويتش Budniakiewicz وهَندريكس Hendricks) سأناقش الخيارات المفاهيمية المتيسرّة لأولئك الذين يعتقدون أن شكل السرد الجوهرى يمكن أن يوجد فى تعاقب أفعاله .

يبدو أن للقصة ، كما للجملة ، بنيةً ، ونحن نعرف ، عادة ، اكتمال قصة من عدم اكتمالها على أساس تجربتنا السابقة . ولو استخدم لغوى طرق پروب وكامبل وراجلان فإنه ، أولاً ، سيصنّف الجمل إلى مجموعات يبدو أنها متشابهة ، ثم يبحث عن تعاقب أجزاء الكلام فى كلّ مجموعة ، وقد ينتج عن ذلك تصنيفات متنوعة (جميع الجمل مبنية للمعلوم أو مبنية للمجهول ؛ جميع الجمل بسيطة ، أو مركبة ، أو معقدة ؛ جميع الجمل تقريرية ، استفهامية ، أمرية ، الخ) . وقد تجادل مدرسة أخرى من مدارس اللغويين بأن هذه الطريقة مغلوطة لأننا يجب أن نبحث عن بنية واحدة تكوّن أساس كلّ الجمل ، وإحدى الطرق لانجاز ذلك هى محاولة إيجاد سلسلة من القوانين قادرة على توليد كلّ متواليات الكلمات التى نعرف أنها صحيحة نحوياً وكاملة . وقد يجادل آخر ينتقد المدخلين كليهما بأن الأصوات والأشكال النحوية لا تكون ، فى حد ذاتها ، جملة ، فلا توجد الجملة إلا لنقل معنى . وينبغى لنحو ملائم أن يشرح لماذا يمكن أن يكون لسلاسل مختلفة . من الكلمات معنىً واحد ، مظهراً كيف يمكن أن يكون لجملة واحدة معانٍ مختلفة . وقد استخدمت المدخلين ، الثانى والثالث ، لمشكلة بنية الجملة نماذج لتحليل العقدة .

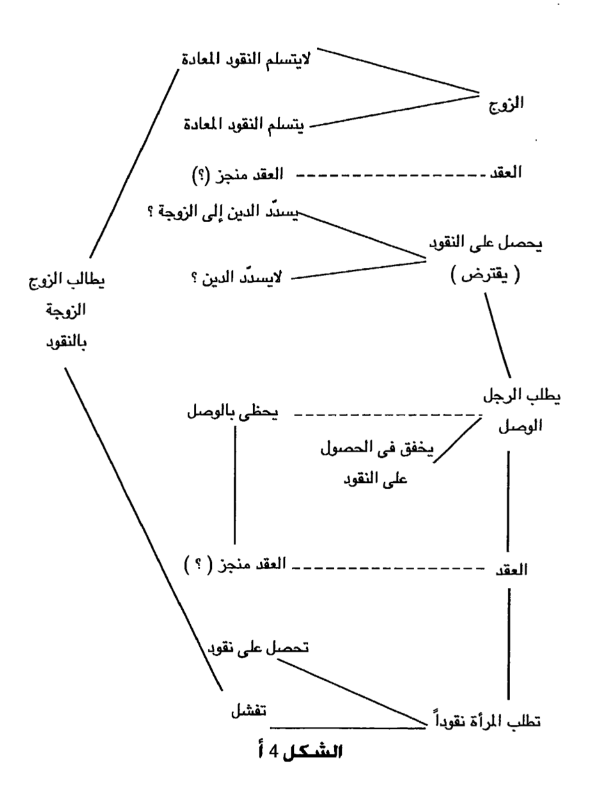
إن مقارنة توالى الأفعال الذى وصفه بروب بقصص بوكاتشيو وتشرسر (أنظر الملحق) تكشف أن مخطط بروب هو « مجموعة خاصة من القوانين » ، ولا ينبطق على أنماط أخرى من الحكايات (أنظر بريموند Bremond 1982 ؛ بريموند وفيريير Verrier 1984) . يستطيع المنظر ، بدلاً من إيجاد سياق واحدٍ فى

قصص كثيرة ، أن يوجد بنية مجردة يمكن جعلها مادية بطرق متنوّعة ، مخصّصاً وصفاً للقصص المختلفة ، تماماً كما يفعل اللغوى حين يعالج أنماطاً مختلفة من الجمل . ويستخدم محلّلو السرد ، مثل اللغويين ، فى بعض الأحيان نماذج مرئية تهيئ تمثيلاً واضحاً للنظرية ، وتقترح ، عن طريق التناظر ، كيف يمكن تطويرها (آن هارلمان ستيورات Ann Harleman Strwart) . لقد مثلوا الجمل والقصص بنوعين من « البنية الشجرية » Tree Structure ، يتفرّع أحدهما من الأعلى إلى أسفل ، منقسماً أولاً إلى وحدات رئيسة (على سبيل المثال : « تركيب فعلى » و « تركيب اسمى » ، أو : « حادثة » ، « رابط » ، « حادثة » ثم إلى الكلمات أو الوقائع الخاصة التى تكوّن الوحدات المجرّدة . إن جيرالد برينس Gerald Prince هو أحد من استخدموا هذا النوع من المخطط ، فهو يعرّف « الحكاية الدنيا » بأنها تتكون من حالة معينة للأمور يتبعها فعل يسبب حالة أخرى للأمور هى عكس الأولى . ويأخذ آخرون ، ممن يستخدمون هذا النموذج ، « سلسلة الأحداث » episode بوصفها وحدة أساسية للقصة ، مقسّمين إياها إلى « حادثة » و « ردّ فعل » أو إلى « تحفيز » و « استجابة » ، وتنتج هذه ، بدورها ، وحدات فرعية ، وهكذا ، سفلياً ، حتى التوالى المادى للكلمات والأفعال المتضمّنة(كولبى Colby ؛ روميلهارت Rummelhart) .

وهناك طريقة أخرى لاستخدام البنية الشجرية لوصف أنماط القصص المختلفة ، وهى استغلال مايبدو غلطاً فى نظرية پروب وتحويله إلى فضيلة نظرية . لقد وجد أن الفعل الرئيس فى الحكايات التى درسها بدأ بضرر أو افتقار (الرغبة فى شئ ما) . لماذا لا نقرّ بوجود إمكانيات اختيارية عند كلّ نقطة فى الحكاية – مادامت موجودة على نحو واضح ، وهى مهمة فى إيجاد التعليق Suspense – ثم نصف القصة ، عندئذ ، على أنها تحقّقُ طريق واحد معيّن من بين الخيارات المتضمّنة ؟ تستطيع الشخصية أن تنقذ نفسها من الضرر أو تقبله ، تستطيع أن تطالب بالثأر أولا تطالب به ، وما أشبه . هناك احتمالان عند كلّ نقطة : أن تفعل الشخصية شيئاً أولا تفعل ، وتنجح أو تخفق (بريموند 1973) . فى القصة التى استشهدنا بها ، يراود رجل امرأة متزوجة

عن نفسها ، وتستطيع المرأة أن ترفض أو تقبل ؛ وتتقدّم المرأة باقتراح مماثل طالبة نقوداً ، ويستطيع أن يقرّر عدم إعطائها النقود أو إعطائها إياها ، فإذا اختار الأخير فقد يحاول اقتراض النقود وينجح أو يفشل ... الخ . وتظهر أنماط أخرى من العقدة من خيارات أخرى فى هذه المتاهة من الاحتمالات (ترفض المرأة مرة ، أو ترفض مرتين ... ؛ يلجأ أحدهما إلى الخديعة – يتظاهر الرجل ذات ليلة بأنه زوجها الغائب ، أو تجعل الزوجة امرأة أخرى فى غرفتها من أجل اللقاء الغرامى) .

وأحد تنويعات البنية الشجرية رسم تخطيطى يتشعب حين تقع الأحداث ، ثم تتقارب السلاسل حين تنتهى الأحداث اللاحقة السلاسل التى فتحتها الأحداث السابقة . ويقدم الشكل 4 أ مثالاً أولياً لتحليل كهذا أجرى تطبيقه على قصّتنا النواة .


لايتسلم النقود المعادة
الزوج
يتسلم النقود المعادة
العقد منجز (؟)
العقد
يسدّد الدين إلى الزوجة ؟
يحصل على النقود
(يقترض)
لايسدّد الدين ؟
يطالب الزوج
الزوجة
بالنقود
يطلب الرجل
الوصل
يحظى بالوصل
يخفق فى الحصول
على النقود
العقد منجز (؟)
العقد
تحصل على نقود
تفشل
تطلب المرأة نقوداً

الشكل 4 أ

ولابدّ أن يكون قد توضح أنّ التمثيل (شجرة تدفق الأحداث) هو تحسين للتعاقب الخطى لدى پروب ، وهو يوفّر خطوطاً تربط بين الأحداث المرتبطة ببعضها على نحو واضح مثل « الذهاب » و « العودة » فى التعاقب الموجود لديه (« العقد » و « العقد منجز » فى هذا التمثيل) ، وهذه الخطوط الرابطة تجعل العلاقة بين خط العقدة الرئيسة والتعاقبات الفرعية أوضح . تنفتح العقدة الرئيسة من مشكلة استهلالية وتنغلق بحلها .

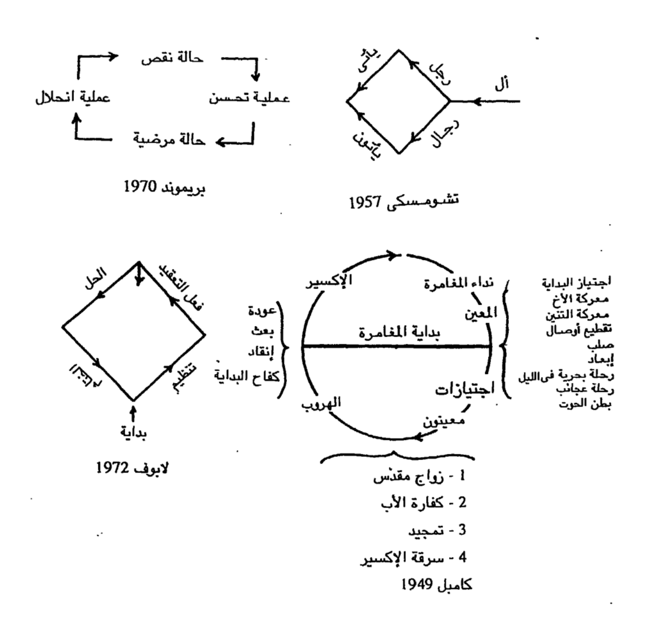
وهناك طريقتان أخريان لتمثيل خطوط العقدة المتعدّدة تستحقان الذكر . لقد استخدم بروب الطريقة التقليدية فى وضع خطوطٍ أفقية متوازية ، وخصّص خطاً لتعاقب كلّ فعل . ويستمر الخط مادام التعاقب يتقدّم فى القصة ، ويتوقف حين تتحوّل القصة إلى تعاقب آخر . وقد خطا ليفى شتراوس (1955) خطوة أبعد ، فحين وجد تعاقبات للحدث ، فى أجزاء مختلفة من الحكاية ، تبدو ذات بنى متماثلة قام بوضع التعاقبات الأخيرة تحت الأولى لكى يختبر أوجه الشبه بين بُناها . وفى نسخة تشوسر من حكايتنا النواة يوضع التعاقب « يقترض الزوج النقود – يسدّد الدين » تحت التعاقب « يقترض الراهب النقود – يسدّد الدين » (مارتن وكونراد Martin and Conrad) .

وحين تدرك العقدة ، بالمعنى العام جداً ، بوصفها مؤدية من الضرر أو الافتقار إلى حال الرضا ، أو من حال الرضا إلى عدم الرضا (من الحظ السئ إلى الحظ الحسن أو العكس ، وفقاً لأرسطو ، ويستخدم المنظرون الحديثون مصطلحات مختلفة) يمكن تقليص « مخطط تدفق الأحداث » ، الذى أنشأناه ، إلى رسم بيانى يقوم على « الدورة » – مربع ، دائرة ، أو مُعَيّن (ستيورات) . ويظهر الشكل 4 ب أربعة أمثلة ، أحدها مأخوذ من الألسنية . ويتشعّب أحد هذه الرسوم البيانية ثم ينغلق بطريقة خطية ، وتعود الثلاثة الأخرى إلى نقط البداية فيها ممثلة ، بالتالى ، لا التطور الزمانى فقط وإنما وحدة مفاهيمية أو وحدة مبنية على الأفكار المركزية .

إنّ هذه النماذج الثلاثة – البنية الشجرية ، وشجرة تدفق الأحداث ،

والدورة – تقدّم حلاً لعددٍ من المشكلات المرتبطة بطريقة بروب ، وهى تمكّن ، تقريباً ، من وصف أى مسرودة ، ولا تشجع الناقد على البحث عن نموذج واحدٍ فى العقد التى هى فى الحقيقة مختلفة . ولكن ، حين يوجد النقاد نظريات تمكننا من وصف قصة ، أياً كانت ، نواجه مشكلة أخرى ، فهناك ، كما تظهر الأمثلة السابقة ، طرق ومفردات مختلفة تمكننا من وصف أجزاء مسرودة ما . نستطيع أن نستخدم الكلمات : حادثة ، وظيفة ، سلسلة أحداث episode ، حافز ، حالة ، نواة kernel ، أو فعل لوصف الوضعية ومايحدث (وقد استخدمت هذه الكلمات وسواها) ؛ ونستطيع إيجاد مصطلحات مجرّدة للشخصيات (الفاعل subject , actant المفعول به – من يتأثر بفعل الفاعل object ، المعُين) تساعد على منعنا من إصدار حكم ذاتى عنها . ولكن ، بعد أن نفعل ذلك ، ونوجد أوصافاً أو رسوماً بيانية شديدة التدقيق للقصص ، ماذا نكون قد أنجزنا ؟

إن مايُفتقر إليه ، فى أية طريقة تحل محل مصطلحات مجرّدة للأفعال المادية فى قصة ما ، هو شرح كيفية تشابك الأفعال من أجل إيجاد العقدة ، وكيفية ارتباط النماذج الشكلية بمحتوى القصة . لقد اتهم بروب وخلفاؤه بتجاهل المحتوى فى بحثهم عن الشكل (ومن هنا استخدمت كلمة « شكلانى » formalist استخداماً مذموماً عند ليفى شتراوس .



الشكل 4 ب

استنسخت المخطّطات من الأعمال المشار إليها بإذن من ناشريها المدرجين فى قائمة المصادر ..

(1960) ، ولكن ذلك النقد ليس عادلاً تماماً ، فإنّ للوظائف والفاعلين (ضرر ، شرير) عند بروب محتوى دلالياً ، وبعد أن أكدّ على الشكل فى كتاباته المبكرّة أظهر ، هو وآخرون ، إمكانية ارتباط نظام الأحداث فى القصص بنظرية أعمق فى الأساطير (بروب 1946) . ويجد المنظرون ، حين يحللون مسرودات واقعية بدلاً من الحكايات الشفهية أو الأساطير ، أن النماذج التقليدية للسلوك الاجتماعى توفّر نموذجاً للمعنى ينظم التعاقب الزمانى فى العقُد .

إنّ بعض الارتباطات بين أفعال السرد هى ، كما لاحظ بروب ومن جاء بعده ، ذات نظام شبه منطقى ، فالذهاب يوحى بالعودة ، ويوحى الوعد أو الاتفاق بنية إنجازه ، والرغبة فى تحقيق هدف ما تنتج محاولة لفعل ذلك . وتتقدم كثيرُ من المسرودات ، على المستوى السطحى ، موازية لخطوط متواليات الفعل أو « المخطوطات » التى وصفها بارت ، وكيلر ، وشانك (أنظر « الواقعية باعتبارها تقليداً » ، الفصل 3) . إن أكثر من نصف حكاية تشوسر (فى الملحق) هو تعاقب ميقاتى مبنى على المتواليات التقليدية « وجود ضيف يبقى طوال الليل » و « الاستيقاظ فى الصباح وتناول الفطور » ؛ وقصة مانسفيلد المعنونة « غبطة » (فى الملحق أيضاً) هى قصة حفلة عشاء (الاستعداد ، تحية الضيوف ، تناول الطعام ، الحديث بعد العشاء ، الوداع) ، ينكشف كلّ قسم فيها وفقاً لصيغة اجتماعية ، ويعتقد بعض النقاد أنّ من الممكن دراسة السرد ، على أحسن وجه ، فى حال اعتباره منطقة خاصة داخل حقول أوسع : فلسفة الفعل وتحليل الخطاب (فان ديك Van Dijk) . وعموماً ، كلما كان السرد أكثر واقعية كان أشدّ التصاقاً بالبناء التعاقبى الذى تهيئه الممارسات الاجتماعية .

إن تلك المحاولات فى شرح البنية الفوقية للمسرودات – تعاقب الأفعال أو البعد التنظيمى – تظهر إمكانية تحسين نموذج بروب بواسطة الاستعانة بعلم السيميولوجيا والمعارف المرتبطة به . وهناك مقاربة أخرى للمشكلة مختلفة كلياً (الثالثة والأخيرة فى قائمتى التى تضم ثلاث مقاربات) ، وتقوم على افتراض مؤداه أن البنى الفوقية المتنوّعة فى القصص متولدة من مجموعة أصغر من « البنى التحتية » التى يمكن أن تتحقق ، بوصفها تتالياً زمانياً ، بطرق مختلفة ، وهذه هى مقاربة ليفى شتراوس

(1955) التى تقارن أحياناً « بالنحو التحويلى » لـ (نعوّم تشومسكى) . ويفترض ليفى شتراوس وجود بنية مجرّدة – معادلة – تكون فيها المتغيرّات تضادات ثقافية عالمية (مثلاً : حياة / موت ، أو سماء / أرض) ورموزاً تتوسط بين المصطلحات المتضادة . وتتخذ هذه المتغيرّات ، اعتماداً على الثقافة وبيئتها ، قيماً مختلفة فى البنية الفوقية لأساطير الثقافة .

وهذه البنى العميقة ، بمعنىً من المعانى ، لازمانية ، وهى تولّد قوانين السلوك البشرى ونظامياته الشبيهة بالقوانين ، مما يدفعنا إلى أن ننتقل من البدايات إلى النهايات التى وصفها كامبل وكيرمود وآخرون ، وفى حال التوازن – لنفرض عالماً محظوظاً تتحقق فيه كلّ الرغبات – نادراً ما يوجد زمان أو تغيرّ . (ذلك ما جعل كارل ماركس يقول إن التاريخ ، وربما السرد ، سينتهى حين يوجد مجتمع لا طبقى) . يبدأ السرد حين يتشوّش نظام العالم أو حين تظهر حاجة إلى شرح أصل العالم وبنيته ، وينتهى حين تجد الحاجة أو الرغبة الاستهلالية اشباعها الملائم .

ويحافظ المجتمع ، عبر تقاليده وقوانينه ، على إطار من العمليات للتفاعلات الإنسانية مثل ابرام الاتفاقيات والعقود ، وتبادل المعلومات ، وتحقيق الأهداف على الرغم من العقبات . إنّ هدفاً واحداً ، مثل الرغبة فى إقامة علاقة جنسية ، يمكن تحققه فى المسرودات بطرق مختلفة . ويتصوّر بعض المنظرين البنية التحتية فى السرد بوصفها مجموعة من الوظائف الأساسية والفاعلين : مثلاً ، « مرسل – تواصل ، عقد أو تحويل – متلقّى » و « فاعل – منافسة أو مواجهة – خصم / مفعول به » (جريماس) . ويجب على المنظرّ ، لكى يظهر كيفية تحقق هذه النماذج ، أن يطوّر مجموعة من القوانين أو التحويلات التى تفسرّ العلاقات بين البنية التحتية اللازمانية والبنية الفوقية الزمانية .

لقد أظهر أرسطو أنّ التعاقب الزمانى والرابطة السببية حلقات وصل ضرورية فى المتواليات السردية ، ولكنهّا ، فى ذاتها ، ليست كافية لشرح أية عقدة يرجّح أن تثبت كونها ممتعة . هناك ، حتى فى العلوم ، نمطان من السببية – المحتمل والضرورى . والضرورة (ويمكن أن نسمّيها « القدر » إذا كنا لا نفهمها) هى مقابل الحظ الصرف

أو الصدفة ، والمحتمل هو مقابل المستحيل . قد تشرح هذه الروابط ، فى ذاتها ، العقدة فى دراسة علمية لا العقدة فى سردٍ ما . وقد اعتقد أرسطو أن مفاهيم الشخصية الخيرّة والشخصية الشريرة والحظ مطلوبة فى العقد ذات الاهتمام الإنسانى ، ومثل هذه الأحكام القيمية مرتبطة بالقوانين الإجتماعية – المنع والإقسار .

إنّ هذه القائمة التمهيدية بحلقات الوصل الضرورية لبناء العقدة تساعد على تفسير قائمة الوظائف عند بروب (« منع » ، « ضرر » ، « هزيمة الوغد ») وبعض النظريات الحديثة عن بنية السرد . ويقترح لوبومير دوليزيل Lubomir Dolezel) أن من الممكن تحليل بنية السرد ، على أحسن وجه ، بواسطة استخدام المنطق الشكلى (إمكانية ، استحالة ، ضرورة) ، والأخلاقى (سماح ، منع ، إقسار) ، والقِيَمى (طيبة ، سوء ، لامبالاة) ، والمعرفى (معرفة ، جهل ، عقيدة) . وقد يكون ضرورياً أن تضاف إلى هذه الشكليات السردية مصطلحات أخرى يفسرّ بعضها الرغبات المتعلقة بالخطط والأهداف ، وستكون النتيجة نظرية « العوالم الممكنة » – كيف تحدث الأشياء فى الظروف الواقعية والخيالية .

ويمتلك المحلّل ، عند محاولته إقامة علاقة بين أوصاف المتواليات السردية والبنية التى تشكلّ أساس الأفعال الإنسانية ، وسائل لاختبار كفاية نظرية ما ويوضح هذا المثال اللغوى المستخدم سابقاً ، فلكى نقرّر الوضعية الشكلية لكلمة «bit» فى جملة ما نحتاج إلى أن نفهم معناها ، والعكس بالعكس . ولكن يصعب على محلّل السرد ، بخلاف اللغوى ، أن ينجو من التفكير الدائرى ، فهناك اتفاق عام حول معنى كلمة «bit» فى قرائن مختلفة ، ولكن هناك قليل اتفاق حول تفسير القصص . فحالما نقرّر أن قصة ماتمثّل لفعل خاص أو فكرة مركزية خاصة فإننا ، على نحو طبيعى ، سنفسرّ الأحداث (المستوى السطحى) بطريقة خاصة ، على الرغم من أن قارئاً آخر قد يفهم الفكرة المركزية ، وبالتالى الفعل ، بطريقة مختلفة .

ويدّعى بعض المنظرين أنهم لا يفسّرون الأفعال فى القصص التى يحلّلونها بل يصفونها ويسمّونها لا غير ، ولكنّ تسمية فعل ماهى ، بمعنى من المعانى ، تفسيره . ويمثّل أحد التحليلات الشكلانية حكاية بوكاتشيو كما يلى : يرغب الرجل فى إقامة

علاقة جنسية مع الزوجة ، وتطلب هى منه أن يدفع لها الثمن ؛ يخفى الرجل أفعاله ، وتظنّ هى أنها قد قبضت الثمن ؛ ولكن بعد ذلك يتكشف أنه لم يدفع . ولكن الطريقة الشكلانية التى تنتج هذا التحليل تتضمّن أيضاً مصطلحات تسمح لنا بوصف القصة بأنها قصّة أثمت فيها الزوجة وعوقبت علـى أفعالها (تودوروف) . إن النمـوذج الذى « يكتشفه » حتى أكثر النقاد علمية فى قصة ما هو ، فى الغالب ، نموذج وضعه فى القصة ، فى المقام الأول ، تفسيرهم إياها .

ويرى محـلّلون آخـرون أنّ البنى التحـتية فى السـرد هى فى الحقيـقة ، نماذج معـان لا نماذج أفعال ، ويحاولون تجنّب الذاتيــة بفرض تقــييدات شكلــية صارمة على عـملية التفسـيروالعـلاقة بين البنـى التحـتية والبـنى الفـوقية . ويذكر مناصرو هــذه الطريقة الأفكار المركزية فى هيئــة معـادلات تتضـّـمن مصطلحات منطقية مـثل « إثبـات » و « نفى » « a » and « not a » : مـتزوج ، غـير مـتزوّج ؛ يـدفع ، لا يدفع ، الخ . ويعُدّ ليفى شتراوى وجريماس أشهر مناصرى هذه المقاربة .

والطريقـة الثـالثة لتجنب الدائرية أو الذاتية فى اسـتكشـاف العلاقـة بين العـقدة والفكرة المركـزية هى افـتـراض أن كلّ قـارئ مـجـرّب هـو مـفـسّـر مـؤهلّ ، وجـمـع كلّ التفسيرات المتوافرة لمسرودات ما ، ومحاولة اكتشاف ماهو مشترك بينها . وقد يمكن إقامـة علاقة بين تعـاقب الأفعال وأسـاس واحد ولكن عمـومى جداً ، مبنى على فكرةٍ مركزية ، ويتشعّب إلى تفسيرات معّينة . وفى خيار آخر ، يمكن افتراض أنّ للقصة ، كما للجملة الغامضـة ، بنيتين تحتيتين مـتمايزتين أو أكثر ، اعتمـاداً على كيفية تفسيرها . وهنـاك مقاربة أخرى للمشكلة تستحق الذكر ، فقد حلّل أرسطو العقدة بالاعتماد على ما يدعوه المنظرون الحديثون « شكليات سردية » الاحتمالية ، الصدفة ، المعرفة أو الجهل ، الجيدّ والردئ . وقد حاول أن يربط هذه الشكليات لا بفكرة أو معنى اختلفت حولهما الآراء فى زمانه كما يحصل فى زماننا ، ولكن باستجابات عاطفية موحدّة ، نسبياً ، لدى جمهور العرض المسرحىّ كلهّ . وقد تتكشف هذه الطريقة عن فـائدتهـا فى دراسـة المسـرودات الملهـاوية والمأسـاوية على نحـوٍ واضح ، ولكنّ تنوّع العواطف التى يجرّبها قراء منفردون أعظم من أن يجعل تطبيقها ممكناً عموماً .

استخدام التحليل البنيوى وإساءة استخدامه

بعد أن ناقشت ثلاثة أنماط من التحليل المبنى على نماذج مشتقة من الألسنية سأنهى هذا العرض السطحى مؤملاً اقناعكم بامكانية تعلّم شئ منها . يجد كثيرون من المفتونين بالسرد هذا الموضوع كله مملاً . ومن الواضح أن هناك شيئاً ذا أهمية إنسانية فى كتابات كيرمود ، فراى ، سعيد ، وميلر حين يناقشون كيفية تشكلّ معنى البدايات والنهايات لدينا بواسطة مفاهيم أعم للحياة والمجتمع والعالم . ولكنّ الشغف بتشريح القصص من أجل تقليصها إلى صيغ يبقى غريباً ، إن لم نقل غير قابل للفهم ، لدى أغلب قراء التخييل .

وهناك آخرون يعتقدون ، كما اعتقد بروب ، أننا قد نحقّق اكتشافات أصيلة حول بنية السرد يمكن مقارنتها ، من حيث الأهمية ، بتلك الاكتشافات الناتجة عن تطبيق طرق علمية على دارسة اللغة . وجواباً على الاتهام بأنهم يقلّصون القصص والمعانى إلى صيغ يقولون إنهم يفعلون ذلك من أجل تعيين التقاليد التى تمكّن القصص والحياة من امتلاك معنى . وأعتقد أننا ينبغى ، بدلاً من رفض هذا الادعاء على أساس بعض التمييز المطلق بين العلوم والإنسانيات ، أن نسمح للمنظرين بتقديم دعواهم ، ونرى ما إذا كانوا قادرين على إخبارنا باى شئ يكون علمياً ومشوّقاً فى وقت واحد .

إن أغلب النظريات التى ناقشتها وضعت لشرح التقاليد الشفهية (أو ، فى حال أرسطو ، شرح مسرحيات تأسست على مجموعة صغيرة من القصص) . إن مقارنة الحكايات المأخوذة من مجتمع معيّن تظهر أنه فى حين تختلف التفاصيل تكون بنى العقدة متشابهة غالباً ، ويمكن تقليصها إلى سلسلة من الحوافز ، كما أشير إليه فى الفصل 2 . ورداً على السؤال عما يكونّ حافزاً أجاب بروب : « وظيفة ، بصرف النظر عمن أو عما يقوم بها . » وقد تكشّفت نتائجة عن فائدتها لكثير ممّن درسوا الأدب الشفهى ، ولكنّ تلك النتائج تغدو موضع شك حين تطبّق على المسرودات المكتوبة .

لقد أصبح المؤلفون ، مع مقدم الكتابة ، قادرين على حفظ اختلافات الفعل والتفاصيل التى كانت تفقد أو تصبح عرضة للتغيير خلال إعادة الحكى الشفهى . ونستطيع أن نتبيّن كيف تؤثر الكتابة فى سرد القصص من خلال الحكاية التى مثلنا بها ، فالنسخ الشفهية الباقية موجزة ، وحكاية بوكاتشيو أطول ، نوعاً ما ، ومعالجة بتفصيل أكثر . أما حكاية تشوسر فغنية بالتفاصيل إلى حدّ يبرّر التساؤل عن إمكانية القول بأن لها « العقدة نفسها » التى للنسخ السابقة . حين يضيف المؤلفون تغييرات جديدة إلى المواد التقليدية ، ويحاولون إنتاج قصص لم تُحكَ قط من قبل ، تغدو فرضية وجود بنية أساسية فى جميعها أقلّ وضوحاً .

وحين يحاول المنظرون تعميم نتائج بروب بافتراض وجود بنية واحدة فى الحكايات المأخوذة من ثقافات مختلفة فإنهم يواجهون معارضة من داخل مجموعتهم . فهناك جماعة ، ستتضمّن شكلوفسكى ، وكامبل ، وليفى شتراوس ، تعتقد أننا يمكن ، بدراسة المسرودات ، أن نتعلّم شيئاً عن العقل الإنسانى بصرف النظر عن أحواله الاجتماعية . وتصرّ مدرسة أخرى على أن أهميتها تختلف من ثقافة ووضعية إلى أخرى ، وقد ناقش عالم الإناسه ديل هايمز Dell Hymes وكيرمود (1969) قصة تشينوكية هندية تكون غير ذات معنى عند أولئك الذين لا يعرفون الممارسات الثقافية والاجتماعية المتضمنة فيها . وعند تسجيل الحكايات الشفهية كان علماء الإناسة ، أحياناً ، يظنون أنهم قد انتهوا ، ويبدأون حزم معداتهم ، إلا أنهم يُخَبرون بوجود المزيد من الحكايات ، ويتجاوز ذلك حدود المعنى الحدسى للنهاية . وفى بعض الثقافات تتخذ الحكاية معانى مختلفة اعتماداً على الظروف التى تحكى فيها . ينبغى للمنظر الجالس على مقعدة الوثير أن يشتق درساً من هذه الأمثلة ، وهو أن لتأريخ الأدب وعلم الإناسة ، بقدر ما للمصطلحات والصيغ المجردة ، حقاً فى أن تكون جزءاً من علم الأدب .

وهناك درس آخر يمكن تعلّمه من محاولات إظهار المُشترك بين جميع القصص ، وهو أنّ هذه المحاولات ، بقدر ماتنجح فى ذلك ، تطمس عادة التمايزات ، وبالتالى

تجعل من المستحيل ، فى إطار النظرية ، إظهار كيفية اختلاف القصص وأسباب ذلك . وإذا تخلّى المنظر عن بحثه عن الكليات فى السرد ، وحاول إظهار كيفية ارتباط العقد المختلفة بمعان مختلفة فإنه سيواجه مجموعة أخرى من المشكلات . إنّ العلاقة بين النحو والمعنى واضحة ، على نحو مقبول ، فى اللغات الطبيعية ، وحين نعرف معنى جملة ما نستطيع أن نشرح بنيتها النحوية ، ويصحّ العكس . لقد استطاع تشومسكى وآخرون تعيين البنى التى تكون أساس الجمل الغامضة (تعبير واحد وأكثر من مضمون) لأنهم فهموا بنية الجمل غير الغامضة . ولكنّ الغموض هو المعيار ، لا الاستثناء ، فى الحكايات التى تسترعى اهتمام نقاد الأدب ، ولذلك هناك كثير اختلاف حول كيفية تفسيرها . ويستطيع التحليل البنيوى للسرد ، مثالياً ، أن يظهر كيف يمكن أن ترتبط بنية فوقية واحدة (متوالية أحداث) ببنىً تحتية كثيرة كثرة تفسيرات الحكاية الموجودة . وقد مال محلّلو السرد إلى التغاضى عن أوجه الغموض السطحية وإعطاء وصف بنيوى واحد للقصص التى لها أكثر من معنىً واحد .

وقد يساعد مثال واحد على توضيح هذه النقطة . يفترض بعض المنظرين ، من أجل إظهار تحكم الممارسات الاجتماعية فى البدايات والنهايات فى السرد ، أنّ العقود يجب أن تنفّذ أو تُنقض ، وينتج عن ذلك ربحٌ أو خسارة (تحوّل ، كسب (الأهداف) أو احتباسها ، الخ) ، ولكنّ حكايتنا ، كما يُظهر الشكل 4 أ ، تنتهك هذا الافتراض ، هل دفع للزوجة ؟ إذا أعادت الزوجة النقود إلى زوجها فإن الجواب لا ليس بصفة أساسية . وإذا قلنا إن الرجل كسب شيئاً مقابل لا شئ فهل من العدل ، تماماً ، أن يُقال بأن المرأة لم تكسب شيئاً مقابل ما خسرته ؟ يعتمد الكسب والخسارة كلياً ، فى العلاقات الجنسية ، على مواقف المشاركين ودوافعهما ، وذلك مالا يدخله إلا منظرون قليلون فى الاعتبار فى صيغهم . إذا أصررنا على مبادئ حسابية مشدّدة فى معادلاتنا السردية فقد نستخلص (كما فعل أحد طلاّبى) أن إمكانية تحقق الفعل الجنسى دون تعويض مالى يكشف عن « فائض فى الجنس » ؛ وبلغة الاقتصاد ، إذا لم تحدّد البضاعة المعروضة هبط الثمن .

وكان أحد مفسرى الحكاية الأصلية هو تشوسر الذى غيرّ النهاية مولداً مشكلات جديدة للمنظر ، ففى نسخته يسأل الزوج زوجته عن النقود فى لحظة مرهفة - أو ربما غير مرهفة - على نحو خاص . إنهّ فى الماضى لم يعطها كل النقود التى أرادتها ، وهى فى هذه المناسبة لا تقدّم له كلّ الإشباع الذى يرغب فيه بعد غيابه الطويل . ويسأل الزوج ، مستثاراً ، عما إذا كانت قد تسلّمت النقود من الراهب . تجيب الزوجة ، نعم ، ولكنى لم أعرف أنها كانت تسديد قرض ، وقد أنفقتها فى شراء ملابس . والآن ، أنا مدينة لك ، و « لن أدفع لك إلا فى السرير » . إن السؤال الذى يواجه المنظّر الآن هو : هل يمكن قبول اقتراحها فيما يخصّ التعويض أم يجب أن نتهم الزوج بالخسارة بسبب انتهاك العقد ؟

إن المحاولات لإظهار تحكم الممارسات والتقاليد الاجتماعية فى البنى السردية تقودنى إلى الشك فى أنه لا يمكن شرح العقد فى إطار قوانين المجتمع ، لأن تلك العقد هى حول هذه التقاليد . فى نسخة تشوسر من الحكاية نجد أن المبادئ القانونية والأخلاقية التى تخبرنا أنّ الزوج والزوجة « شخص واحد » (لأغراض مثل الاستدانه وتسديد الديون) تأخذ فى التضارب مع حقيقة كون الزواج ترتيباً تعاقدياً بين شخصين يتضمّن تبادل الجنس والنقود . وإن أى خسارة أو كسب ينبغى أخذها فى الاعتبار مرتبطة بإطار الحكاية الاقتصادى الأكبر ، فنتيجة لاقتراض التاجر النقود وسفره من أجل العمل يحقق ربحاً جيداً سيوازنه بخسارته أمام زوجته . ويأخذنا التحليل الشكلانى أبعد من الشكلانية إلى التأريخ الاقتصادى فى زمان تشرسر . ويقودنا هذا الاتجاه من التفكير إلى فرضية أن كل قصة ممتعة هى انحراف غامض عن المسرودات المتقنة التكوين فى الحياة اليومية ، ولكن يصعب مساندة فرضية كهذه حتى تنتج نظرية السرد ، وتحليل الخطاب ، وعلم السيميولوجيا تقارير أكمل عن كيفية وصف أفعال الماضى .

ماكان نقدى للنظريات التى ناقشتُها (بأىّ حماسٍ وسهولة يبرهن الناقد على أن الآخرين مخطئون) يكون ممكنا دون اعتمادى على الطرق نفسها التى وجدتُ فيها

أغلاطاً ، فقبل أن يطوّر المنظرون أدوات دقيقة لتصنيف الأحداث وإقامة علاقة متبادلة بينها لم يكن ممكناً أن تطرح ، بدقة ، قضية ما إذا كانت القصص تنتهى بطريقة شكلية معينة أم لا . إن ما نتطلبه من نظرية ما ، كما يظهر الفيلسوف كارل بوبر Karl Popper ليس بالضرورة كونها صحيحة وإنما كونها قابلة للتخطئة ، فإن إنتاج نظرية يمكن مناقشة أغلاطها انتصار على تشوش الذهن : فالنظرية يمكن رؤية أغلاطها بوضوح هى نظرية تتضمّن مفاتيح لكيفية العثور على الحقيقة التى ننشدها . كما قال بيكون : « تظهر الحقيقة من الخطأ بأيسر مما تظهر من الارتباك » .

إن فهم النظريات الشكلانية والبنيوية يستوجب دراسة تلك النظريات ومحاولة تطبيقها . لقد أوجد بروب وليفى شتراوس أكثر تلك النظريات تأثيراً ، وبالإضافة إلى ذلك علّق أحدهما على عمل الآخر (أنظر بروب 1966) ؛ وهما يقدّمان أحسن بداية لمن كان مهتماً بهذا الفرع من نظرية السرد . (تحذير للمغامرين الباسلين فى هذا الحقل : سيسئ الدراس فهم ليفى شتراوس ، كما فعل ذلك من قبل معلقون كثيرون ، إذا لم يعرف أنه ينبغى وضع الـ « 1- » ، فى نسخ صيغته المشهورة ، فوق الخط ، فإنها رمز وليست علامة طرح ، وهى تشير إلى رقم رياضى يُعرف بـ : (مجموعة كلاين Klein group) .

ويردّ البنيويون على من يقولون بأن هذا النمط من التحليل قد أخفق دوماً بأن النظريات غير الملائمة أو المختزلة لا تستبدل بانعدام النظريات بل بنظريات أُحسن . لقد بدأ البحث المكثف فى هذه المنطقة منذ عشرين عاماً فقط ، وقد تغلّب بعض النقاد ، حديثاً جداً ، على بعض محدوديات النظريات التى ناقشتُها ، وإحدى المحدوديات هى ميلهم إلى تقليص المسرودات إلى بنية تحتية لازمانية وثابته ، وبالتالى لا يتمكنون من تفسير التوترات والانقلابات فى وضعية ما ، وهو ما يجعلنا نرغب فى معرفة ما سيحدث تالياً . ويظهر الناقدان أو . ج . ريفزينا O . G . Revzina وآى . آى . ريفزين I . I Revzin كيف يمكن تَغُيّر العلاقات والأدوار فى قصة ما حين تنحرف عن وضعية ثابتة ثم تعود إليها . وقد استخدم ناقد آخر ، هو جون هولوواى

وقدّم حلاً مختلفاً للمشكلة ، فقد John Holloway ، نظرية المجموعات Set Theory اقترح ، فى مناقشة لـ : ديكاميرون ، أننا حين نتقدّم مع قصة ما فإن كلّ وضعية جديدة تفسّر بأنها صورة معدّلة للسياق بأجمعه حتى تلك النقطة (مجموعةٌ من مجموعات) ، وهى تؤدى إلى توقعات معدّلة فيما يخصّ النتيجة . إنّ هولوواى ، وهو يفسّر بنية السرد من وجهة نظر القارئ ، يأخذ فى اعتباره العنصر الحيوى فى تطوّر السرد ، ويظهر أن المعنى شئ ننتجه نحن ، وليس نتاجاً نحاول إحرازه .

ينبغى لهذا البحث عن نظرية دقيقة للسرد أن ينتهى دون خاتمة . يجادل البعض بأنهّ ما كان ينبغى الشروع فيه لأن الطريدة لا توجد ، فالسرد ليس قائماً على بنىً نظرية ولا يمكن تقليصه إلى تلك البنى . ويواصل آخرون البحث ، وستكون مهمتهم أسهل لو عرفوا تماماً كيف ستبدو الطريدة حين يجدونها ، ولكنّ ذلك يعتمد ، بالطبع ، وفى المقام الأوّل ، على كيفية تخيلّهم إياها . وإذا كان هناك درس يمكن استخلاصه من هذه الحكاية غير الحاسمة فهو أن النظريـات تكون كاشفة أو مضلّلة ، مقلّصة أو بنّاءة بمقدار ما لموجديها ومُستخدميها من تلك الصفات .

بنية السرد : مقارنة المناهج

أنواع من نظرية السرد

قام الفصل السابق على افتراض أن هناك كياناً هيكلياً يدعى العقدة ، ويظلّ كما هو بصرف النظر عما إذا كان يتجسّد فى كلمات أم على شريط سينمائى ، وكذلك كان افتراض أرسطو : يمكن أن يظلّ جوهر القصة ثابتاً على الرغم من تغيرات الوسط (الطباعة ، التقديم المسرحى) أو الطريقة (الاقتباس المباشر ، الخلاصة) المستخدمين فى تمثيلها . إن تحليل العقدة هو التشريح المقارن فى نظرية السرد ، فهو يظهر الملامح البنيوية المشتركة بين قصص متشابهة ، وربما ندرس الهيكل لأنه كلّ ما يتبقى حين تطبع الحكايات الشفهية فى كتاب ، والمفقود هو تعقّد تفاعل الحاكى مع الجمهور ، ذلك المركّب الذى لم يبدأ علماء الإناسة إحياءه إلا حديثاً جداً والمخلوقات الحية التى نعرفها – والتى أوجدتها المسرودات ونشرتها عبر الكتابة – محفوظة على الصفحة ، وتتطلّب نوعاً مختلفاً من الدراسة ؛ دراسة تستطيع أن توضح كيف تنشأ حركة تلك المخلوقات من طرق قراءتنا إياها .

أريد ، قبل وصف بعض نظريات السرد الحديث ، أن أعالج قضيتين انقسم النقاد بشأنهما منذ الفترة الكلاسيكية ، وتؤديان إلى أنواع مختلفة من تحليل السرد ، وتخصّ الأولى قضية ما إذا كنا نستطيع أن نعيد إنشاء سلسلة من الأحداث التى يمكن القول بأن السرد « يمثلها » . لقد ميزّ الشكلانيون الروس الموادّ الخام فى القصة (fabula) من العمليات المستخدمة لنقل تلك المواد (syuzhet) ، فالمواد ثابت مجرّد فى صنع التخييل ، أما الكلمات والوسائل التقنية فيمكن أن تتنوّع . وهناك أسباب واضحة لهذا التمييز ، فلا يمكن أن نناقش « كيفية » السرد دون افتراض مادة ثابتة يمكن تقديمها بطرق متنوّعة .

لقد ميّز البنيويون الفرنسيون ، معتمدين على الشكلانيين ، بين « القصة » Story » والخطاب « discourse ، وعرّفوا هذين المصطلحين بطرق متنوّعة (أنظر الشكل 5 أ) . ويرى جيرارد جينيت أنّ القصة تتكوّن من المواد قبل اللفظية

فى نظامـها التاريخى ، وعلى ذلك فهى تماثل تعريف الشكلانيين لكلمة (fabula) . ويتضمّن الخطاب ، فى نظره ، جميع المقومات التى يضيفها الكاتب إلى القصة ، لاسيماً التغيرّات فى سياق الزمن وتقديم مافى وعى الشخصيات ، وعلاقة السارد بالقصّة والجمهور . وتستخدم التعريفات نفسها ، تقريباً ، عند سيمور تشاتمان Seymour Chatman فى مؤلفه المعنون القصة والخطاب .

مظاهر السرد : مصطلحات الشكلانيين والبنيويين

Syuzhet / fabula : مصطلحا الشكلانيين الروس يترجمان إلى « الخرافة » Fable أو « القصة » Story / « الموضوع Subject أو « العقدة » Plot . إن وصفاً غير مباشر لخط القصة يؤدى كلمة Fabula (المواد قبل الأدبية) .Syuzhet – السرد كما يُروى أو يكتب – تضمّ العمليات ، والوسائل الفنية ، وتأكيدات الفكرة المركزية فى النصّ . وتتماثل هذه المصطلحات ، عند توماشيفسكى تماثلاً كبيراً مع مصطلحى « القصة » و « الخطاب » عند جينيت (أنظر أسفل) . ومن أجل بيان أكثر تفصيلاً راجع تودوروف (1973) .

discours / Histoire : تعنى كلمة histoire ، فى الفرنسية ، « قصة » و « تاريخ » . وقد وضّح بنفنيست Benveniste أن فى الفرنسية نظامين للأفعال الماضية – واحداً للقصة (سرد مكتوب لأحداث وقعت فى الماضى) ، وآخر للخطاب (كلام شفهى يفترض متكلماً ومستمعاً) ، وتستخدم بعض الأشكال المكتوبة ، مثل المذكرات ، والمراسلات ، والمسرحيات نظام أفعال الخطاب . أما الانكليزية فتفتقر إلى هذا التمايز فى الأفعال الماضية وإن كان السرد التخييلى يستخدم ، عموماً ، أشكالاً خاصة من صيغ الأفعال (أنظر الفصل 6) . وقد غيرّ النقاد الفرنسيون تمييز بنفنيست بطرق هامة كما يلاحظ فى المداخل التالية . إن السرد جميعه بالمعنى الأعمّ ، خطاب بمقدار كونه موجهاً إلى جمهور أو قارئ . ويدعو بوث هذا المظهر من مظاهر تواصل السرد « بلاغة التخييل » . ويتكوّن . الخطاب ، بالمعنى المحدود ، فقط من الملاحظات الموجّهة إلى القارئ على وجه التحديد (التعليق ، التأويل ، حكمُ يخصّ

الفعل) . وبما أن الجمل التى ليست « مشهداً » (تقديم درامى) أو « خلاصة » (سرد بالمعنى الاعتيادى) كانت حتى الآن بلا إسم فهناك فوائد بيّنة فى استخدام « الخطاب » ، بالمعنى الضيّق ، لتسميتها . أنظر أيضاً شولز 111 - 112 .

Narrating / Narrative / Story : narration / récit / Histoire (جينيت 1972) تتكوّن « القصة » من الأحداث ، فى نظام زمانى وعلىّ ، قبل صياغتها فى كلمات . « السرد » هو الكلمات المكتوبة التى يدعوها جينيت ، أيضاً ، « خطاباً سردياً » . ويتضمّن « السرد » العلاقات بين المتكلّم / الكاتب (صوت السرد) والجمهور / القارئ . وكلّ التغييرات التى يحدثها السارد فى مواد القصة قبل اللفظية هى مظاهر « الخطاب » فى مصطلحات جينيت .

discourse / Story : تشتمل القصة ، لدى تشاتمان ، على الأحداث والشخصيات والمحيط بالإضافة إلى تنظيمها (مظهر من مظاهر « الخطاب » عند جينيت) . أما « الخطاب » فهو الوسائل التى بواسطتها يبلغ المحتوى (ما يحدث) . وهو يرى أن الفيلم والسرد والباليه على الرغم من أنها تستخدم أوساطاً مختلفة ، تستعمل « الخطاب » نفسه (شكل التعبير) .

الشكل 5 أ

إن إحدى فوائد هذه المصطلحات هى كونها نافعة فى تعيين هوية تقنيات محدّدة من تقنيات السرد ووصفها ، ولكنّ الوضوح المفاهيمى المكتسب بتمييز الحكاية عن العقدة والقصة عن الخطاب يتحقّق مقابل ثمن معيّن : إنه يوحى ضمناً بأن ما يفعله السارد فى الواقع هو سرد قصة مرتبة زمنياً – قصة يحاول القارئ إعادة تركيبها وفق النظام الزمانى الصحيح – وأنّ عناصر السرد هى انحرافات عن حكاية بسيطة وجدت مسبقاً . والنتيجة هى طريقة فعّالة لتشريح السرد ولكنها لاتولى إلا انتباهاً قليلاً إلى ما يقوم به السارد من إعادة توحيد المواد توحيداً بنيوياً فى وحدات أكبر من الفعل والفكرة المركزية ، ولذلك يرى بعض المنظرين أن لا سبب يدعو ، من حيث المبدأ

أو الواقع ، إلى إعادة إنشاء « قصة » افتراضية مرتبة زمنياً ينحرف عنها السرد المكتوب (سميث) .

والقضية الأساسية الأخرى التى ينقسم بشأنها المنظرون مرتبطة بالقصة السابقة فى كونها ، أيضا ، تتعلّق بالافتراضات حول « جوهر » السرد . ويبدو ، كما أشير إليه فى التعليق حول أرسطو ، أن مجردات مثل العقدة والقصة تعنى ضمناً أنّه يمكن تمثيل الأفعال نفسها فى أوساط مختلفة . إن ذلك ، مرة أخرى ، واضح الصحة بمعنىً من المعانى ، ولكنه ، حين يختبره المنظرون اختباراً دقيقاً ، يؤدى إلى تشريحات مشكوك فيها . إنه لمفيد ، إن لم يكن جوهرياً ، أن يُشار إلى إمكانية تقديم الشخصيات بطرق مختلفة - بصرياً أو لفظياً - وإلى إمكانية تمثيل / اقتباس ما تقوله (« مشهد » أو « محاكاة ») أو إعادة صياغتها على يدى سارد (« خلاصة » أو « diegesis » - الكلمات الأخيرة هى الكلمات التى استخدمها افلاطون وأرسطو) . إن الجوهر هو نفسه على الرغم من الاختلافات فى الأسلوب . ولكنّ التمييز يغدو مؤذياً حين يُفترض أن التقديم المسرحى أفضل ، بطريقة أو أخرى ، من السرد لأنه أقرب إلى الواقع . يستنتج المنظر الذى يتخذ المسرحية والفيلم معياراً أن على السارد أن يضيف أوصافاً وشروحات ، هى فى ذاتها غير مرغوب فيها ، لكى يكمل نقص التقديم المادى المرئى . وقد ذهب بعض نقاد القرن العشرين إلى أنّ على السرد أن يكون « مسرحياً » قدر الإمكان ، مستبدلاً الخلاصة بالمشهد ، وطامساً العلامات على حضور السارد (قارن بالفصل 1) .

إذا افترضنا أن السرد هو المعيار وأن المسرحية هى الانحراف فإننا نحصل على نظرة مختلفة إلى علاقتهما وعلى فوائد نسبية ، فالمسرحية ، فى حين تستطيع تقديم المشاهد والأفعال على نحو مقتصد ، لا يمكنها أن تلخّص وبالتالى أن تدمج فترات من الزمن غير جديرة بالتمثيل ، ومن هنا كان بناؤها بناءً متقطّعاً . والمسرحية أو الفيلم ، بخلاف الكتاب ، لا يمكن أن يؤخذا ويوضعا جانباً حسب الرغبة ، والتوقفات من أجل

الاستراحة مفروضة علينا ، ومدى الانتباه الإنسانى محدود إلى درجة أنّ العروض نادراً ماتسلّينا إذا دامت أكثر من ثلاث ساعات . وإن صفة السرد المميِّزة ، وهى امتلاك المدخل إلى أفكار الشخصيات ومشاعرها ، مفقودة فى المسرحية إلا إذا قُدِّمت بطريقة غير متقنة . وأكثر من ذلك ، تتبع المسرحية ، عن قرب ، مضىّ الساعة والتقويم فى حين يستطيع السرد أن يتعامل مع الواقع الإنسانى للزمن ، منحدراً فى الذاكرة من أجل الماضى ، حين يكون وثيق الصلة بالحاضر ، ومتخيلاً المستقبل . إنّ السرد ، على نحو لا يمكن إنكاره ، حركة فى اتجاه ماضى صرف قد حدث فيه كل شئ فعلاً ، فى حين تستطيع المسرحية والفيلم التظاهر (مادمنا نتقبل التظاهر) بأنهما يحدثان فى حاضرنا ، ولكن هذا تعويض ضئيل عن المفقود فى وسط يستطيع أن يرينا كل شئ لكنه لا يخبرنا بشئ . إن الكاتب المسرحى غائب ، وهو يدعنا نستنتج المعنى من وهم ، ويستطيع السارد ، من ناحية أخرى ، أن يختار ، اختياراً مسؤولاً ، التحدّث إلينا على نحو مباشر .

إنّ هذه الخطوط تغدو ، بالطبع ، غير واضحة فى الممارسة ، فقد يستخدم الكاتب المسرحى سارداً (كما فى لعبة الحيوانات الزجاجية) أو يخاطب الجمهور (« القُدم »[31] Parabasis) فى المسرحية الكلاسيكية) ؛ والمناجيات تقليد مقبول للتعبير عن الأفكار ، كما أنّ الاسترجاعات الفنية ومتواليات الأحلام شائعة . ويعتبر البعض المحاكاة مفضّلة بسبب تفاصيلها المادية ومباشرتها ، ويحب آخرون أن يقرأوا المسرحية شكلاً مكتوباً لكى لاتربكهم التفصيلات الغريبة التى يدخلها ظهور الممثل أو عبقرية المخرج . ولكنّ الاختلاف الأساسى يظلّ مهماً ، وغاية مقارنتى الضارّة بين الاثنين هى تقويم التوازن الذى كثيراً ما أميل فى صالح المسرحية . وربما يبدوان أكثر تشابهاً مما هما فى الحقيقة لأننا حين نقارنهما ببعضهما (مثلاً ، حين نناقش العلاقة بين الفيلم والرواية التى بُنى عليها) نحو المسرحية إلى سرد . إنّ التأكيد على مقوّمات السرد الفريدة يؤدى إلى خلاصة مفادها أنه ، جوهرياً ، ليس مثل المسرحية تماماً ، وتلك هى نظرة بارت (1966 , 121) ، ويوافق تشاتمان ، من ناحية أخرى ، على تأكيد أرسطو على تشابه الاثنين .

وقد طوّر علماء السرديات ، اعتماداً على كيفية نظرهم إلى هاتين القضيتين ، أربعة أنواع مختلفة من النظريات . 1- هل توجد بنية السرد الأساسية فى عقدته ؟ إذا اعتقد المنظر ذلك فسوف تشبه النظرية تلك النظريات التى نوقشت فى الفصل السابق . 2- هل تفهم طرق السرد على أحسن وجه بإعادة إنشاء بيان زمانى لما حدث ، ثم تعيين كيفيّة التغيير الذى أجراه السارد فى ذلك البيان ؟ ويطوّر من يجيبون على ذلك بالإثبات بيانات بتنظيمات زمانية جديدة لخط القصة والطرق التى بموجبها تتحكّم تغيّرات وجهة النظر فى إدراكنا الأفعال ، وهذه هى مقاربة جينيت وبعض الشكلانيين الروس . 3- من المنظرين من يعتقد أنّ السرد والمسرحية / الفيلم متشابهان أساساً ، وأنهما يختلفان ، فقط ، فى طرق التمثيل ، هؤلاء يبدأون عادة بمناقشة الفعل والشخصية والمحيط ، ثم يتعاملون مع وجهة النظر والخطاب السردى بوصفهما وسائل فنيه تستخدم فى السرد لنقل هذه العناصر إلى القارئ ، ويستخدم تشاتمان وشلوميت ريمون – كينان Shlomith Rimmon - Kenan هذا التنظيم لكى يوجدا تكاملاً بين النظريات التقليدية والنظريات الشكلانية والبنيوية . 4 - ويناقش بعض المنظرين عناصر التخييل التى ينفرد بها السرد فقط – وجهة النظر ، خطاب السارد فى علاقته بالقارئ ، وما أشبه ، وهؤلاء هم موضوع الفصل التالى .

وهذه النظريات ، باستثناء المجموعة الأولى ، تحليلية ، فهى تتعامل مع الأجزاء والعناصر وطرق السرد . وقد أوجزتُ مصطلحات هذه النظريات فى سلسلة من الأشكال لكى أقلل عبء المصطلحات فى هذا الفصل إلى الحدّ الأدنى ، ولهذه المصطلحات القيمة المفيدة التى لنموذج أو خريطة أو شبكة مُتسامتة : إنها تقوم بتبئير الانتباه وتساعد على رؤية بعض الظواهر التى ما كانت بخلاف ذلك تلاحظ وتسمّى . وبدلاً من إظهار كيفية تطبيق هذه النظريات لدى جينيت وتشاتمان وريمون – كينان سأوضح استخدامها فى نظريات توماشيفسكى (1925) وبارت (1966) التركيبية ، إذ يظهر هذان الناقدان كيف تتلاءم عناصر السرد مع بعضها فى تجمعات هرمية ،

وكلّ عنصر يكونّ جزءاً من وحدة أكبر، وتكوّن هذه الوحدات أجزاء فى علاقتها بالكل . وقد طبّق تشاتمان (1969) وكلر (1975) طريقة بارت على قصة جيمس جويس المعنونة « إيفلين » ، واستخدم شولز القصة نفسها ليوضح طرق تودروف وجينيت وبارت اللاحق . وسأستخدم « غبطة » لكاثرين مانسفيلد للهدف نفسه ، ولكنّ اهتمامى بتطوير تحليل مفصل (وهو ما يمكن أن يقوم به المرء عند فراغه مستخلصا نتائج ممتعة) أقل من اهتمامى بإظهار كيفية تطبيق هذه المصطلحات ، ومايمكن أن يسهم به المنظرون الآخرون فى هذه المقاربة .

التركيب الوظيفى والتركيب المبنى على الافكار المركزية عند توما شيفسكى وبارت :

هناك ، كما أشيَر إليه فى الفصل 4 ، طرق كثيرة لتسمية عناصر السرد وتجميعها إعتماداً على افتراضات المحلّل وأهدافه . إذا كان الهدف كشف بنية القصة الكليّة فستسمّى الأجزاء فى علاقتها بالكل المفترض ، وسيتحكّم ذلك الكل فى تعيين هوية الأجزاء ، وهذا تفكير دائرى على نحو واضح ، وسيولّد دوماً « سرد القراءة » نفسه : يعرف المحلّل ، قبل أن يبدأ القراءة ، كيف يفترض فى الكلّ أن يبدو ، وعملية ملاءمة العناصر ، واحداً بعد الآخر ، فى النموذج ليست رحلة اكتشاف بقدر ماهى تكرار لطريق سبق التخطيط له . كلّ منظر فى الموقع نفسه – موقعُ أوديب : إنه يشرع فى اكتشاف حقيقة يعرف الجمهور أنها مقررة مسبقاً ، بعد معرفة خلفيته وافتراضاته .

لا يمكننا النجاة من قدر القراءة ، ولكننا ، على الأقل ، نستطيع محاولة البقاء على وعى بها ، وفهم العملية والهدف المتضمّنين . إن هدف القراءة ، لدى جميع النقاد ماعدا أكثر الشكلانيين تطرّفاً ، هو التجربة والفهم . وإذا افترضنا أننا لا نعرف المعنى مسبقاً – وأننا لسنا من أولئك الذين يلتقطون كتاباً وهم يفكّرون : « كيف ياترى سيخفى المؤلف الأسطورة الأحادية » – فإننا سوف نعيد ، باستمرار ، تكييف تفسيرنا الأجزاء والكلّ كلّما مضينا فى القراءة ، مدركين أنها تعتمد على بعضها . وإذا كانت أية مقاربة لبنية السرد ، كما يقول كيلر ، « ستحقق كفاية ولو أولية فإنها

ينبغي أن تأخذ فى الاعتبار عملية القراءة بحيث .... توفر بعض الشرح لطريقة بناء العقد من الأفعال والوقائع التى يواجهها القارئ .... يجب على القارئ أن ينظم العقدة على أنها ممرٌ من حال إلى أخرى ، ويجب أن يكون هذا الممر أو هذه الحركة على نحو يجعلها تمثيل الفكرة المركزية (219 , 222) . وعلى الرغم من أن هذه المقاربة لاتنجو من الاستدارية فإنها تدخل الدائرة على نحو واع .

لقد عرّف توماشيفسكى وحدة السرد الأساسية ، العنصر المكرّر ، بأنها « أصغر جزء من مادة الفكرة المركزية » ، وفى تعريفة هذا أكدّ على العلاقة المتبادلة بين الأجزاء والكلّ ، ويقرّر الغرض فى عنصر ما هويته ، كما فى فكرة بروب عن « الوظيفة » ؛ والتصوّران متكاملان ، كما يوحى به بارت فى مؤلفه المعنون « مقدمة للتحليل البنيوى للسرد » (أنظر أيضاً دولزيل Dolzel) . ينشئ توماشيفسكى وبارت نظريتيهما ، كما يظهر الشكل 5 ب ، عن طريق ملاءمة أصغر الوحدات فى بنىً جزيئية ، ثم يوحدان هذه على مستويات أعلى . وتهيئ نظريات أخرى تعريفات ثابتة لعناصر السرد – الأفعال ، الشخصيات ، الوصف ، إلخ ، ولكن لا يمكن تعريف المكررات لدى توماشيفسكى والوظائف لدى بارت حتى نكون قد قررنا كيفية تفاعلها مع العناصر الأخرى . إن توضيح هذا الفرق أسهل من وصفه ؛ فبدلاً من القيام بعرضٍ مجهد للشكل 5 ب سأفترض أنك قادر على تعريف نفسك ببنيته العامة وتعريف المصطلحات ، وهى معرفة تفترض عند قراءة الصفحات القليلة التالية . (إن لم يكن الفضول ، أو الملل ، قد قادك إلى أن تقرأ « غبطة » ، التى تظهر فى الملحق ، فلعلّك تفعل ذلك الآن) .

الوظائف والمكررات

بعد أن عادت بيرثا إلى المنزل وبدأت الإعداد لحفلة العشاء بترتيب الفواكه فى غرفة الطعام ، صعدت إلى غرفة الأطفال فى الطابق الأعلى ، حيث كانت المربية تطعم الطفلة . تقرّر بيرثا إطعام الطفلة بنفسها ، وبذلك تجرح شعور المربية ، وبعد ذلك

بزمن قصير تدعى للإجابة على التليفون . تكوّن « الوظائف » المتضمنّة مايدعوه بارت « متوالية » Seguence تنفتح وتنغلق « بجُويزات » nuclei أو « نوى » kernels هى وظائف توحى ببعضها (تبدأ إطعام الطفلة - تتوقف عن فعل ذلك) . وبعض الوظائف ، مثل الاستدارة لمواجهة النار ، اختيارية داخل المتوالية (« توابع » Satellites) . وهناك ، على نحو مماثل لهذين النوعين من الأفعال ، نوعان من العناصر المستقرّة أو « المؤشرات » indices : « المُعلمات » informants التى تجعل المشهد محسوساً (مثلاً ، « كانت الطفلة ترتدى رداء أبيض من قماش الفلانيل ») ، و « المؤشّرات الخاصة » proper indices ، وهى صفات وأفكار تتطلّب حلّ شفراتها (« شعورها بالغبطة ») .

لاتصنَّف أجزاء السرد ، فى هذه النظرية ، باللجوء إلى قائمة من التعريفات الثابتة ، فيمكن تسمية كلّ منها بطرقٍ مختلفة ، اعتماداً على العلاقات التى يُؤكدّ عليها . تربط الوظائف .

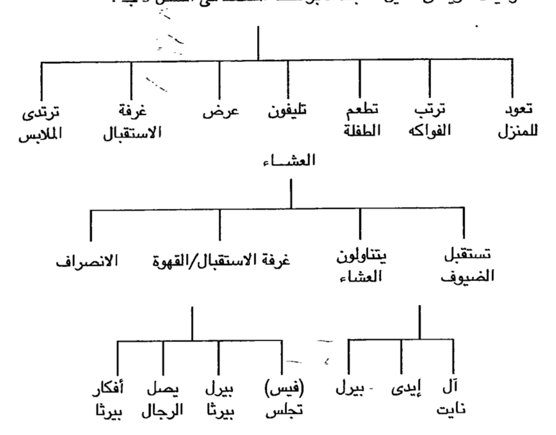
مظاهر السرد	توماشيفسكى (1925)	الكلمات المستخدمة لوصفها (بارت (1966)	تشاتمان (1968) بيان
وحدة السرد الأساسية	عنصر مكرّر « أصغر جزء من مادة الفكرة المركزية	وحدة وظيفية (فارن بروب)	سـردى narrative statement
أصناف الواحدات		وظائف (أفعال تربط المستوى السطحى فى القصة) مؤشرات (عناصر مستقرة تتكامل عند مستوى الفكرة المركزية)	بيانات تتضمن عمليةً (أحداث) ، وبيانات ركود stasis (موجودات existents)
أصناف ثانوية من الواحدات	مكررات محتومة boundmotifs لايمكن حذفها عند إعادة السرد ؛ حيوية (تغير الوضعية) أو مستقرة مكرّرات اختيارية : يمكن حذفها (ليست جوهرية فى خط العقدة) .	وظائف أساسية – نوى kernels (جونرات [1] nuelei) – أفعال مسرودة تفتتح / تحتم شكاً مؤشرات : صفات الشخصية ، الأفكار ، المناخ atmosphere الذى يتطلّب حلّ شفراته . مساعدات وظيفية catalyzers (توابع [1] (satallites) : أفعال اختيارية تملأ المجال السردى بين الوظائف الأساسية . المُعلمات informants : مؤشرات ثانوية تثّبت المحيط ، الزمان .	أفعال actions (تحدث بفعل فاعل) وقائع happenings الشخصية (تجمع الصفحات والموجودات) المحيط
التكامل عند مستوى الفعل	متوالية Sekuence من الوضعيات صراعات بين الشخصيات	تصنيع النوى والتوابع المرتبطة بها متوالية من البداية (اختيار) حتى النهاية (نتائج) .	نوى وتوابع
التكامل عند مستوىً أعلى	الشخصية ، « الوسيلة الاعتيادية لضم المكرّرات إلى بعضها »	الفعل – مركبٌ من أدوار الشخصية وهى فى أنواع خاصةٍ من الوضعية (فارن جريماس)	بنى سردية كبيرة كما وصفها أرسطو ، فراى ، بروب وآخرون : أنماط
تكامل أبعد	العقدة الفكرة المركزية	مستوى السرد الذى يُكامل مرة أخرى « الوظائف والأفعال فى التواصل السردى » (2)	الفعل – نموذج ، فكرة مركزية

(1) كلمتا « kernel »و « nucleus » ترجمة لمصطلح بارت noyau ,و« catalyzer »
و «satellite » ترجمة لمصطلحة catalyse .

(2) عند بارت ، يقع مستوى « الخطاب » discourse بعد مستوى « السرد ، فهو يقول إن « تحليل السرد يتوقف عند الخطاب ، ومن هناك يغدو من الضرورى التحول إلى سيميولوجيا أخرى ، » سيميولوجيا تشمل الجمهور والأحوال الاجتماعية .

الشكل 5 ب

أجزاء القصة ببعضها ، زمانيا ، من البداية إلى النهاية ، والمتواليات التى تتجمّع فيها الوظائف قد تؤدىّ ، بدورها مهمة الوظائف فى علاقتها بمستوى أعلى من المتواليات . ويمكن تمثيل « غبطة » بواسطة المخطط فى الشكل 5 جـ .



الشكل 5 جـ

« إن إطعام الطفلة » متوالية تهيّئ الممارسة الاجتماعية وصفاً لها ، وتحتوى ، فى حد ذاتها ، على نوى ، والاستعداد للعشاء ، عند المستوى الأعلى التالى ، متوالية ، وإطعام الطفلة تابع – وظيفة كان من الممكن حذفها دون قطع الاستمرارية السببية . وقد أظهرتُ إمكانية فك المتواليتين : « استقبال الضيوف » و « غرفة الاستقبال / القهوة » إلى وظائف يمكن تفكيك كلّ منها بوصفها متوالية صغيرة ، هبوطاً إلى مستوى الجمل والتعابير .

إنها نظرية مرنة ، فنواة على أحد المستويات (« ذات أهمية مباشرة للتطور اللاحق فى القصة ») تصبح مساعداً أو تابعاً على المستوى الأعلى التالى ، وتؤدى هذه المرونةحتماً ، إلى أسئلة عن كيفية تقرير ماهو هام . إذا ألقينا نظرة على توالى المشاهد ، فى « غبطة » فقد نستخلص أن القليل من الوظائف حاسم فى تطوّر القصة على الرغم من أنها جمعيها تكوّن القصة . لم تكن بيرثا فى حاجة إلى ترتيب الفواكه وإطعام الطفلة ، أو إعادة ترتيب الوسائد فى غرفة الاستقبال (يؤدى الطباخ والمربية والخادمة المهام الأساسية بعيداً عن الأنظار ، وتكتفى هى بإضافة لمسةٍ أخيرة) ؛ ومما لا يمكن إنكاره أن عليها أن تعود إلى المنزل وتغيرّ ملابسها ، ولكن بعد ذلك تنبسط الأحداث فى نظام اجتماعى تقليدى مع قليل من « اللايقينية » المتضمنة الاختبار الذى يربطه بارت بالوظائف الأساسية . وبدلاً من الاكتفاء بالقول ان كلّ وظيفة هى نواة بمعنىً وتابع بمعنىً آخر يجب علينا الانتقال إلى مستوىً من التكامل فوق تحليل الأفعال لكى نفهم بنية السرد . (طبّق بارت نظريته على إحدى روايات جيمس بوند المعنونة الإصبع الذهبى ، من تأليف إيان فليمنج Ian Fleming ، التى يتسلّط عليها الفعل . وقد اخترتُ ، متعمداً ، قصة من نوع آخر بوصفها اختياراً لمرونة النظرية) .

إن مقاربة توماشيفسكى مفيدة ، هنا ، على نحو خاص لأنها تصنف الأفعال أو

العناصر المكررة لا على أساس مبدأ واحد ولكن على أساس مبدأين : الصلة بالقصة (مايحدث) والصلة بالعقدة (ماتنور القصة « حوله » ؛ وترجمة كلمة syuzhet بكلمة plot عمل مضلّل) بعض العناصر المكررة أساسى فى إعادة راوية القصة : لا يمكننا إغفال الإشارة إلى عودة بيرثا إلى المنزل وفعالياتها قبل العشاء ووصول الضيوف وانصرافهم من دون أن نجعل القصة غير ممكنة الفهم . ولكن تلك الأحداث الاعتيادية تتخذ نظاماً مختلفاً من الدلالة فى علاقتها بالعقدة التى قد « تهيمن » عليها ، كما يقول توماشيفسكى ، « المكررات المستقرّة » – تلك التى لا تسهم فى تطوّر الفعل .

يصف البيان التقليدى العقدة بأنها مرورُ من حال إلى أخرى مختلفة ، ويؤسس كل تغيرّ وضعية جديدة فى سلسلة مرتبطة من البداية إلى النهاية . وبدون تقدّم من هذا النوع لن تكون هناك طريقة لتمييز النوى من التوابع الأقل أهمية . ولا نستطيع ، فى الحقيقة ، أن نقوم بمثل هذا التمييز فى القصص الحديثة التى تتكوّن ، كلياً ، من مكررات مستقرة متواليات أفعال تقليدية (إطعام الطفلة ، ارتداء الملابس) وأفعال ليس لها نتائج (تلك التى لا تؤدى إلى تغيير فى الوضعية أو إلى فهم حتى إذا قُصد بها ذلك) ويسمىّ جون هولوواى مثل هذه المكررات المستقرّة– « عناصر الهوية » – إنها مثل العملية الحسابية عند ضرب رقم فى الرقم واحد – أو « عناصر الكثافة » فى كونها تبنى تداعيات متعددة متجمعة حول أشكال ومفاهيم خاصة (53 - 73) . ويمكن أن نستخلص ، على ضوء مايقوله هو وتوماشيفسكى ، أن توابع بارت قد لا تكون جوهرية إذا نظُر إليها من وجهة نظر متوالية الأفعال ، ولكنها قد تكون عناصر ضرورية عند المستوى الهرمى التالى من تنظيم السرد ، وهو مستوى الشخصية .

تكوين الشخصية

يتوضح الفرق بين نظريات السرد التحليلية والتركيبية فى الطرق التى تستخدمها لوصف مفهوم الشخصية ، وقد ناقشت أغلب الكتب المدرسية والبحوث عن التخييل ، طيلة القرن الماضى ، هذا المفهوم فى سلسلة من الأقسام تعنون العقدة ، الشخصية ،

المحيط ، ووجهة النظر . إنهم يعنون ، بناءً على ذلك ، أن تلك هى أجزاء السرد ، تماماً كما يعنون أن الماكنة والهيكل المعدى والعجلات هى أجزاء السيارة . وقد هاجم هنرى جيمس ، فى « فن التخييل » (1888) ، هذه الطريقة : « يتحدث الناس غالباً عن هذه الأشياء كما لو كانت تتمايز عن بعضها تمايزاً داخلياً بدلاً من أن تنوب فى بعضها عند كلّ نَفَس ، وبوصفها أجزاء ترتبط ارتباطاً جوهرياً فى جهد عام موحدّ من أجل التعبير . لا أستطيع تصورّ تكوين يوجد فى سلسلة من الكتل : ماهى الشخصية إن لم تكن ماتقررّه الحادثة ؟ وماهى الحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصية ؟ » وأنا أجد بروب ، وتوماشيفسكى وبارت على اتفاق تام مع جيمس حول هذه النقطة : لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنها فى علاقة متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدها فى الآخر .

فى الحكايات الشفهية ، كما سبق أن رأينا ، يمكن أن يحل راهب محل تاجر دون حدوث تغيرّ عنيف فى البنية . ولكن التوازن يبدو معكوساً فى المسرودات الحديثة ، مثل « غبطة » : قد نتخيل تغيير متوالية تقوم على الفعل فى القصة ، ولكننا فى ذلك نرغب فى المحافظة على شخصية بيرثا كما تكوّنت عن طريق الفعل . والقصد ، فى كلا الحالتين ، أنّ الفعل والشخصية يتكونان تدريجياً على امتداد الخط الزمنى فى عملية القراءة وتطوّر السرد . حين يقول توماشيفسكى أن « الشخصية خيط هادٍ يمكن من فكّ مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها (88) ، وحين يقول بارت (1966) أن المتواليات ، بوصفها كتلاً مستقلّة ، تُسترد « عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات) » ، فإنهما يقران بسيادة الشخصية على الفعل فى السرد الحديث . ويمكن فهم جدلهما ضدّ مفهوم الشخصية التقليدى ، على أحسن وجه ، بوصفه معارضة لفكرة أن التخييل يشير بالضرورة إلى شخص أو قصة وجدا قبل أن يبدأ الكاتب الكتابة " أو أنّ شخصاً شبحياً ، يمتلك كلّ صفات الأشخاص إلا الوجود البدنى ، قد أضيف إلى مخزون سكان العالم نتيجة لعملية الكتابة .

وتنسج جدائل الفعل والمعلومات والصفات الشخصية مع بعضها لتكوّن خيط الشخصية . إن إطعام الطفلة ، فيما يتعلق بالمتواليات التى تتقدمه وتتبعه (إعداد غرفة الطعام ، وترتيب غرفة الاستقبال) تابع يملأ المجال الزمانى ولكن يعطلّ السلسلة السببية ، لكنّ الأحداث الثلاثة مراحل فى تكوين القارئ شخصية بيرثا ، وتتميزّ كل منها بظهور الغبطة المتكرّر ، تلك السعادة التى تحاول هى ويحاول القارئ أن يجعلاها جزءاً مكملاً لتجربتها وللفكرة المركزية وتتوازن قناعتها الأليفة (" ... كان لديها كل شئ . كانت شابة ... كانت لها طفلة فاتنة . لم يكن عليهم أن يقلقوا بشأن النقود ") بين الغبطة غير القابلة للتعليل ، والرجفة الغريبة » التى تستثيرها رؤية القطط عند الغسق ، ونزعتها إلى « الافتتان بالنساء الجميلات » . وبناء على ذلك يُعاد تفسير شخصيتها ، مثل التعبير « إنها وهارى مغرمان ببعضهما كثيراً ، كما كانا دوماً » ، باستعادة الأحداث الماضية كلّما تقدّمت القصة إلى الأمـــام . وكما تظهر النجوم حين تصفو السماء ، كذلك تؤدى بنا المكرّرات إلى تخيلّ خطوط تكوّن برجاً للشخصية يمكن تمييزه ، ولكن كل مكررةٍ جديدة يمكن أن تؤدى إلى تغييرات متطرّفة فى رسمنا الشخصية ، تماماً كما يمكن أن تحثنا حقيقة واحدة جديدة على أن ننظر نظراً مختلفاً إلى شخصٍ نظنّ أننا نعرفه جيداً . وحالما تعاد كتابة الشخصية فى خط القصة (بدلاً من إزالتها عنه من أجل استبعاد القشرة الخارجية للفعل) يتوضح عدم إمكانية انفصال العقدة عن الشخصية – كما يظهر أرسطو وتوماشيفسكى . إن العناصر الحاسمة فى العقدة فى رأى أرسطو ، هى التعرف (متضمّناً الجهل والمعرفة) والقلب (فى القصد أو الوضعية) ، وهى ، فى رأى توماشيڤسكى مكررات حيوية » تكوّن المفاصل بين وضعية سردية والتى تليها . وإذا نُحيّت حادثة مثل الكشف من وصف الفعل وادّخرت للمناقشة تحت عنوان « الشخصية » أو « وجهة النظر » (لإنها تضمّ دخيلة الوعى لا العالم الخارجى) أُسئ فهم عملية حركة السرد . وحتى أولئك المنظرون الذين قلّصوا من قبل الشخصيات إلى « فاعلين » ، وعرفوها بوصفها نتائج ثانوية للوظائف التى تؤديها لا غير قد بدأوا يعترفون بأن الجهل والمعرفة ، إذا وضعا

تحت سلطة الشخصية بوصفها كياناً مســـتقلاً ، حاســـمان فى فهم بنية الســـرد (جريماس وكورتيه Courtés) .

ويوفّر المنظّر الحديث ، بدلاً مما دعاه جيمس « التمييز القديم الطراز بين روايات الشخصية وروايات الحادثة » ، معادلة متغيرّة (هذه المعادلة من جينيت) : ف ×ش = قيمة ثابتة (الفعل مضروباً فى الشخصية يساوى قيمة ثابتة) . والتأكيد على الفعل أو العقدة – مثلاً ، فى الرواية البوليسية – يضيّق المجال أو الحاجة إلى تعقد تركيب الشخصية . إن أحداث الحياة اليومية تغدو ممتعة إذا شاركت فيها شخصيات معقدة التركيب ، أو إذا أدركها وعى بعيد عن وعينا (المهرج ، المجنون ، الساذج ، الزائر من ثقافة أخرى) . وقد يحدث الكشف والعكس فى قصة فى العالم الخارجى ، وقد يكونان أحداثاً داخلية (كما فى تعرّف بيرثا على رغبة جديدة وما يتلو ذلك من أنقلاب القصد) ؛ وفى بعض التخييل يكون القارئ هو من يجرّب التعرّف نتيجة للسرد الذى توجده القراءة (أو جرادى Ó Grady ؛ هو نيويل Honeywell ؛ جوسيبوفيتشى Josipovici) .

وبالطريقة نفسها ، أن تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ومستديرة ، اعتماداً على كونها ثابتة أو قابلة للتغيّر ، قد يفسح مجالاً لفهم التفاعل بين الشخصية والعالم التخييلى على نحو أكثر مرونة . قد تكون تسمية هَك فِن بالشخصية المسطحة تسمية صائبة وذلك بسبب سذاجته ، وتحظى وخزات ضميره ، فى فقرتين قصيرتين من الرواية ، بتقدير أولئك الذين يعتقدون أن الشخصيات المستديرة « العميقة » أحسن ، وهم غالباً لا يستطيعون إخفاء خيبة أملهم بسبب فشله فى أن ينمو . ولكن لن يتوضح التحيّز ، والعنف ، والسذاجة ، والانسجام ، وحتى الإنسانية فى العالم الذى يعيش فيه هَك فِن مالم نَر تلك الأمور من خلال شفافية عينيه اللا أخلاقيتين اللتين تتجرّدان من تقاليد « الحضارة » لتكشفا مالم نكن نحن القراء المتحضرين لنكشفه لولا ذلك . ولو كان هَك شخصية مستديرة لكسب الأدب الأميريكى شخصية أكثر إمتاعاً بقليل ولكن

فقد عالماً . وفى الشخصيات المستديرة التى لا تمتلك رؤية جديدة تقدّمها يكون ، غالباً ، تعقد صلاتها بالعالم الذى تعيش فيه وحتمية تلك الصلات هما ما يجعلها ممتعة .

ويؤكد توماشيفسكى ، فى مناقشته عن « التحفيز » (أنظر « الواقعية باعتبارها تقليداً » فى الفصل 3) ، على اعتماد الفعل والشخصية على بعضهما ، وينبغى للكاتب أن يوجد كليهما فى وقت واحدٍ ، وذلك لأن القصة لن تحوز تصديقنا إذا كنا نعتقد أنهما قد ربطا سوياً مثل حمارٍ وعربة لا يقدر الكاتب على تحريكها . ويظهر مثال تفاعلهما الكامل فى نهاية قصة « غبطة » حين يبقى إيدى وارين مع بيرثا فى الوقت الذى ينصرف فيه الضيوف الآخرون (علامة على غفلة الشاعر عن حقيقة وجوب ذهابه أيضاً) . وهو يريد أن يعرض على بيرثا قصيدة تتضمّن البيت « لماذا لابدّ ، دوماً ، من حساء الطماطم ؟ » - دليل إضافى على افتقاره للكياسة الاجتماعية ، بالنظر إلى أن بيرثا قد قدّمت حساء الطماطم - وفى الوقت نفسه كشف عن شدّة تقليديتها . وتعبر بيرثا الغرفة لتأتى بالكتاب ، ونتيجة لذلك ترى زوجها مع بيرل ، وهو الكشف النهائى فى القصة . ولو كان المعنىّ بالأمر توماشيفسكى لسأل : هل كانت شخصية إيدى هى التى دفعته إلى أن يتخلّف بعد الضيوف الآخرين أم كانت حاجة الكاتب إلى أن يفصل بيرثا عن زوجها هى التى أدت بها إلى خلق شخصية إيدى ؟ أو كما يقول جيمس : « ما الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة ؟ وما الحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصية ؟ » إذا كان التحفيز ناجحاً فإننا سنجد هذه الأسئلة متعذرة الإجابة .

إن توماشيفسكى وبارت ناجحان جداً ، تقريباً فى جعل الشخصيات جزءاً متكاملاً فى السرد ، إذ يبدو أنهما يوحيان بأنّ الشخصية ماهى إلا فئات لفظى (المظهر المادى ، الأفكار ، التعابير ، المشاعر) وُحّد على نحو متراخ بواسطة اسم علم . وعلى الرغم من أنهما لم يوجدا هذه النظرة فإنهما ساعدا على انتشارها . ويتوضّح رد الفعل ضد التصوير الواقعى المفصّل للشخصية فى كتابات روائيى القرن العشرين الأوائل . وعند حلول الستينات كان التخييل الأميركى مسكوناً بمخلوقات

غريبة وصيَغية وماوراء – تخييلية ، مخلوقات لا تشبه الناس الذين نعرفهم إلا شبهاً بعيداً . وتظهر النظرية والممارسات فى الرواية الفرنسية الجديدة وعند الروائيين الألمان والإيطاليين أن هذه النزعة اللاواقعية كانت نزعة عالمية . إن المنظرين البنيويين ، فى تأكيدهم على كون الشخصيات مجموعات من الكلمات ، لا غير ، على قدم المساواة مع العناصر اللفظية الأخرى للسرد ، كانوا ملائمين ، على نحو مثالى ، لشرح التخييل المجدّد الذى كان يكتب حينذاك . ويمكن تطبيق نظريات كهذه ، على نحو رَجعى ، على مسرودات أقدم ، كما أظهر ذلك بارت وتوماس دوتشرتى Thomas Docherty ، ولكنّهما ، فى معارضتهما المناضلة للواقعية ، لا يقدّمان بياناً ملائماً عن العلاقة بين التخييل والواقع أو تجربة القارئ للتخييل الواقعى . وبناءً على ذلك فإن مناقشة بعض النظريات الأحدث عن الشخصية تبدو فى موضعها المناسب .

لقد استخلص المنظرون النقديون نتيجتين جدليتين من حقيقة كون المسرودات مكوّنات لفظية . مادامت العلاقة بين الكلمات والعالم علاقة تقليدية ، ومادامت التقاليد تتنوّع ، فإن البعض يقول بأنه مامن سبب يدعو إلى الاعتقاد بأنّ تمثيلاً ما للشخصية هو أكثر واقعية من تمثيلٍ آخر . وإن الانتباه إلى كون تمثيل الشخصيات (حقيقية كانت أو تخييلية) تقليدياً يأتى معه بنظرة قيمّة ، هى أننا يجب أن نسمح لكلّ تقليد بمرجعيته الخاصة ، فمقارنة شخصيات من دستويفسكى وهنرى جيمس ووليام جاس William Gass لا يمكن أن تؤدى إلى استنتاج كون إحداها أصدق من الأخرى أو أن أياًمنها أقلّ حقيقية من سيرة . وبالطريقة نفسها ، لايمكن القول بأن خريطة تظهر المرتفعات هى أصدق من تلك التى تصور توزيع السكان ، ومع ذلك فإن خريطة أو تمثيلاً لفظياً ، فى إطار تقليده الخاص ، يمكن أن يكون صواباً أو خطأ . فحالما تُحال الخرائط إلى الواقع الذى تُظهر تفصيلاته (ما عدد السكان فى منطقة نيويورك ؟ ما ارتفاع قمة بايك ؟) نتمكّن من أن نقول عن إحداها إنها أكثر ، أو أقل ، إعلامية أو إفادة من أخرى ، وهذه نقطة يظهرها مارتن برايس Martin Price فى مناقشته الممتازة عن الشخصية (17 - 19) .

وهناك مجموعة ثانية من المنظرين توافق ، مع التسليم بالنقطة السابقة ، على أن التقارير المبنية على الحقائق قد تكون تمثيلاً صادقاً ، ولكنها تشير إلى أن الشخصيات التخييلية هى مكوّنات خيالية صرفة دونما علاقة لها بالواقع . ولكن الفرق بين الحقيقة والتخييل يتضاءل حين نأخذ فى الاعتبار الطرق التى بواسطتها نكوّن معرفتنا بالأشخاص الموجودين . إنّ التخييل مثل القيل والقال . أسمع بيانات كلامية عن صفات شخص ، أو عن أفعاله ، أعرفه معرفة قليلة ، فأضم هذه البيانات إلى أجزاء من ملاحظتى الشخصية . ومن شظايا كهذه أتصورّ كّلاً : أى نوع من الأشخاص هو ؟ إنّ شخصية فى التخييل أو شخصية إنسان فى الحقيقة هى صورة حدسية ، وكثيراً مالا أستطيع فهمها تماماً ، فهى ليست مسطحة ولا مستديرة ، بل هى مضلّع ذو ثلاثة أبعاد ، فيه نقاط غير محدّدة . والمرجع النهائى للحقيقة والتخييل هو تجربتنا ، ومما يتساوق مع التجربة أن أقول إننى أفهم هك فن ، تقريباً ، أحسن مما أفهم جارى الذى يسكن بجانبى ، ولذلك فليس إحساسنا بأن الشخصيات التخييلية تماثل الناس ، على نحو غريب ، شيئاً يُرفض أو يسخر منه ، ولكنه مقوّم حاسم فى السرد يتطلّب شرحاً .

لقد ورث الشكلانيون والبنيويون مقولة « الشخصية » من المنظرين الذين سبقوهم ، وقد تعاملوا معها ، مثل سابقيهم ، بوصفها عنصراً مستقراً فى السرد مقابل التقدّم الحيوى الكاشف فى العقدة . ويحاول تشاتمان وريمون – كينان تحرير مفهوم الشخصية من هذه المحدودية ، ولكّن طريقتهما فى ذلك تحتاج إلى أن تكمل بنظريات أكثر تحرّراً تغيرّ فكرة الشخصية نفسها . إذا لم تكن الشخصية أو الشخص ، كما جادل البنيويون ، كياناً ثابتاً له جوهر فقد يكون مردّ ذلك إلى أن النفس والعالم لا يوجدان ، فى رأينا ، إلا بوصفهما مشروعاً ، صيرورة . ومن وجهة النظر هذه لا يستطيع أبداً أى تجميع لأوجه الشبه ، نقطة نقطة ، بين الكلمات ومكوّنات الحقائق أن يظهر ما هو حقيقى . الحقيقة الإنسانية تصوّر من الماضى باتجاه المستقبل ، وإن تمثيل هذه العملية فى نفس شخصٍ ما وتكرارها فى

السرد هى ما يمنح كليهما معنى الحقيقة .

يمكن ، بالطبع ، أن تكون الشخصية ثابتة ، تتنقل خلال الظروف المتغيرة دون أن تتكيف لها ، وتنجح أو تخفق فى تحقيق أهداف ثابتة (التحرر من الحاجة ، الزواج ، إعجاب الآخرين ، مزيد من الأموال ، حياة سارة .) ومهما كان الفعل مفعماً بالحيوية فإن المسرودات التى تحتوى على شخصيات كهذه لا تنقل إحساس العمق ، والحركة من سطح النفس إلى نفس أعمق « هى » « البنية التى تميز ، أكثر من سواها ، الرواية » ، وذلك كما يقول برايس (Xiv) – إنّ نمط الشخصية التى يدعوها دوتشرتى « ثابتة » هو « نمط يُفسّر وجوده فى التخييل تفسيراً تاماً : هذه الشخصية هى وظيفة للعقدة ، لا غير ، أو تصميم للكلّ ، ولا تستطيع أن تخطو خارج حدود التخييل « والشخصية « الدينامية » ، من جهة أخرى ، شخصية تستطيع أن تتغيب عن النصّ ، فإن تحفيز هذه الشخصية يمتد إلى أبعد مما هو ضرورى فقط لإنجاز تصميم العقدة ، وتتحرّك فى مناطق أخرى غير التى ننشغل بها عند القراءة » (224) .

لقد وجه البنيويون انتباهاً ضئيلاً إلى النوع الأخير من الشخصية لأنهم تشككوا فى أنها تفترض مسبقاً إدراكاً للنفس دينياً أو مثالياً . وقد لفتت انتباه النقاد الاحدث ثلاثة شروح اختيارية لعمق النفس ، وينشأ أحدها من التحليل النفسى ولا سيمّا من قراءات فرويد التى اقترحها جاك لاكان Jacgue Lacan . إن الحافز لإحراز أهداف محددة (مادية ، جنسية ، وأنانية) والرضا الناتج حالما تحرز تلك الأهداف هى مايدعوه لاكان « حاجة » ، والشخصيات التى توجد فقط لتطمين هذه الحوافز مألوفة فى بعض أنواع التخييل . والشخصية التى تتجاوز مطالبها حاجاتها عرضة لما يدعوه لاكان « الرغبة » ويبدو أن الشخصية لا تكون واقعية إلا بقدر ما ترغب : يعنى لا تكون واقعية ، فعلية ، أو حاضرة إلا بمقدار ماتُؤجّل أو تُتصوّر فى مستقبل .... تتوق الحاجة إلى الركود والأنانية فى حين تطمح الرغبة إلى الحركية أو الذاتية (دوتشرتى ، 225 , 228) .

إننا نجرّب عمق الرغبة وقوتها ، بهذا المعنى ، فى أى وقت يبدو فيه تحقيق أهداف محدّدة أقلّ إرضاءً مما ظننّاه ، أو حين يصعب علينا تحديد ما نريد ، أو حينما نسأل ، لأيما سبب : « من أنا ؟ » إنّ المسافة التى تفصل الحاجة عن الرغبة ، فى التخييل وفى الحياة ، تقود لاكان إلى أن يقوم باستكشاف فجوتين أخريين : تلك التى بين اللاوعى والوعى ، والتى بين النفس القائمة على التجربة والـ « أنا» اللفظية (المتوحدّتان ظاهرياً) التى نستخدمها فى الإشارة إلى أنفسنا وبيان ما نحن . ويسمح لنا الروائى ، عن طريق تسهيل مشاركتنا فى حياة الشخصيات النفسية ، أن نجرّب عمل الرغبة وأن نقدّر أهميتها ، الرغبة التى ، كما يقول بيتر بروكس Peter Brooks ، يمكن اعتبارها « ماهو أولى فى السرد ، يحفّز على قراءته ويمنحها حيوية ، ويبث الحياة فى لعبة الفهم التجميعية » (43) .

ويمكن تفسير الرغبات التى يستكشفها التحليل النفسى بعمق ، من منظور فلسفى ، بأنها نتاج ضرورى لو ضعيتنا فى الزمان . فالشخصية والعقدة ، مثل النفس والعالم ، تستمدان دلالتهما الحاضرة من موقعهما على طريق يجمع كل الماضى ويعرضه باتجاه مستقبل . ولا يمكن أن يحصل الاقتناع بكون الشخصيات ثابتة إلا بعد القراءة ، حين يفصلها السرد عن إمكانية مستقبل ، ويمكن ، لذلك ، أن تكون ثابتة بالرجوع إلى أحداث الماضى . (بهذا المعنى ينتهى كلّ سرد ، كالحياة اليومية ، بموت ، وذلك كما اقترح والتربنجامين Waltr Benjamin فى « السارد » .) وهناك تفسير ثالث لعمق الشخصية وحيويتها يجمع التفسير النفسى والتفسير الفلسفى بإرسائهما فى التاريخ ، فالرغبات الإنسانية وخطط المستقبل تتحقق فى ظروف تاريخية خاصة ، ولكى نفهم التصوير الواقعى للشخصية يجب علينا أن ندرس الواقع المادى الذى يصفه السرد فى علاقته بالقوى التى تسيرّ المجتمع إلى مستقبل جديد . وقد درس فريدريك جيمسون وجهة النظر هذه ، على أتم وجه ، فى مؤلفه المعنون **اللاوعى السياسى** .

ليست الشخصيات ، إذن ، مجموعات من الصفات لا غير ، وليس إحساسنا بكليتها وهماً قائماً على افتراضات مغلوط فيها عن النفس والروح . وقد تبقى الشخصيات ثابتة ً وقد تتغير تدريجياً ، وقد تخضع لتحوّل (كما يحدث لفرانسيس ماكومبر) ، أو قد لا تحقق أبداً تحديد الذات فى إطار حدود السرد (كما فى حالة بيرثا يونج) ؛ وعلى الرغم من كونها مندمجة مع الفعل ، كما يقترح بارت وتوماشيفسكى ، إلا أنها ليست منحلّة فيه .

المؤشرات المعلمات ، المكرّرات المستقرة

إنّ عملية الاندماج فاعلة فى جميع تفاصيل النصّ المسمّاة ، تقليدياً ، المحيط أو الوصف ، وهذه التفاصيل ، فى رأى توماشيفسكى ، مكرّرات مستقرّة Static motifs ، أما بارت فيدعوها مُعلمات أو مؤشرات . وتؤكّد مناقشات الوصف التقليدية على أهميته فى تأسيس زمان ومكان ، ممكنى التصديق ، للفعل ، وفى تهيئة الفرص للكاتب لينشئ الحالة النفسية (« كانت ليلة مظلمة وعاصفة ») ، وليغلّف الأشياء دلالة رمزية أو بدلالة مبنية على فكرة مركزية (بلاند Bland ؛ ليدل Liddel ؛ هو فمان Hoffmann) ، وجميع هذه الوظائف واضحة فى قصة « غبطة » . ولكنّ هذه المعالجة ، بفصلها الوصف عن القوى المحركة للفعل والشخصية ، توحى بأنه عنصر ثابت فى النصّ ، أضيف ليهيئ تلويناً عاطفياً أو ديكوراً ، وأنه ، لذلك ، ذو أهمية ثانوية ، وإن التمييز التقليدى بين السرد والوصف قد قوى الحدود الاصطناعية بين الاثنين .

وقد شكّك جينيت فى هذا التمييز ، وأظهر نقاد آخرون أن من الصعوبة الاحتفاظ به عند النظر إلى السرد بعناية : « إن الحديث عن وصف شئ ما أمر سهل ، ولكن لا يمكن ، غالباً ، الحسم بين هذه النعوت السانحة عند مواجهة فقرة معينة » (كيتاى Kittay 225) . حين يصف تولستوى معركة ، أو يصف هك عاصفة رعدية ، فهل ينبغى أن ندعو الفقرتين وصفاً أم فعلاً ؟ هناك نزعة لاستخدام « الفعل » ، وبالتالى السرد ، فيما يخصّ البيانات عما يفعله الناس ، أما أنواع التغيير الأخرى فيمكن أن تسمّى أحداثاً أو وقائع . ولكن هذا التضاد بين الحى / المتغيّر وغير الحى / الساكن

يغدو غير واضح حين يدرك المرء أن تعريف حادثة بأنها انتقال من حالة إلى أخرى يستلزم وصفاً ساكناً لإحدى الحالتين أو لكلتيهما (كلوس Klaus) . وإضافة إلى ذلك ، قد تُعيّن بعض التغييرات داخل العقل باستخدام أفعال توحى بالحيوية ، ومع ذلك لا تتضمنّ تغييرات خارجية . حين تنظر بيرثا وبيرل إلى شجرة الكمثرى - « مأسورتين بتلك الدائرة من الضياء اللاأرضى ، وإحداهما تفهم الأخرى فهماً كاملاً ، مخلوقتان من عالم آخر ، تتساءلان عما تفعلانه فى هذا العالم مع وجود كلّ الكنز الجميل المشتعل فى صدريهما » - قد يصعب علينا أن نُدخل الفقرة فى الخانة الضيقة المسّماة « الوصف » ، ولكن هذا هو المكان الذى توضع فيه تقليدياً ، مادام لا يحدث شئ فيها على وجه التحقيق . ونظراً إلى طرق تداخل السرد والوصف يمكن اعتبار كليهما « وظائف الخطاب » ، وقد يكون أى منهما غالباً فى مناطق خاصة من النصّ (ستيرنبرج Sternberg .

وينبه بارت إلى الأهمية الوظيفية للقرائن ، فهى ، بخلاف نظام الرموز للحقائق ، تطرح أسئلة تدفعنا إلى الأمام فى النصّ . وقد تبدو المعلمات التى ترسّخ المحيط من سقط المتاع الذى لا يمكن تجنبه فى أية قصة ، ولكنها أكثر من ذلك ، فالمجتمع والثقافة فى انكلترا وفى العقد الثانى من القرن العشرين ليسا الستارة الخلفية فقط فى « غبطة » ، وإنما هما ، إلى حد كبير ، يوجدان الشخصيات . وهناك بعض التفاصيل النصية ، بصرف النظر عما إذا سميناها معلمات أو مؤشرات ، قد تصل النصّ بالتقليد الأدبى حسبما يشير إليه توماشيفسكى (تُدعى مثل هذه الصلات حالياً « التناصّ ») . مثلاً ، لقد نقلت شجرة الكمثرى ، فى « غبطة » ، من قصيدة مشهورة للشاعرة هـ . د . (هيلدا دوليتل Hilda Doolittle) ، والقطة التى « زحفت عبر المرج ساحبة بطنها » ظهرت مرة أخرى ، بعد سنوات قليلة ، فى قصيدة اليوت المعنونة **«الأرض الخراب»** فى هيئة « الجرذ» الذى « زحف ... وهو يسحب بطنه الموحلة على المنحدر » .

إن تصنيف التفاصيل الوصفية بوصفها حرة / محتومة أو مؤشراً / مُعلماً قد يَتغيرّ حين نرتفع مستوى واحداً فى التنظيم الهرمى للنصّ . هناك نار موقدة فى غرفة الأطفال ، وتوقد بيرثا ناراً فى غرفة الاستقبال (معلمات : إنه الربيع ، وتجرى القصة قبل أن تدفأ البيوت تدفئة مركزية) . ولكن هناك نار تشتعل فى صدر بيرثا – « لم تجرؤ على التنفس إلا بصعوبة خوفاً من أن يزيدها ذلك اشتعالاً » (مؤشر) ، ولذلك فقد سُحبت المعلمات داخل مدار الفكرة المركزية حيث يغدوان ، هما أيضاً ، مؤشرين .

إن إيجاد صلاتٍ كهذه يعنى افتراض هدفٍ مسبقاً : أن النصّ قد أُنتج ، صدفة وعن تصميم ، على يدى كاتب . وقد نتساءل أحياناً عما إذا كانت التزامنات / التماكنات النصية الغريبة مخططاً لها أم لا (هل يجب أن نقيم علاقة بين « كانت متعبة إلى حدّ أنّ لم تستطع سحب نفسها إلى الطابق الأعلى » والقطة « ساحبة بطنها » ؟) . ولكن قبل مناقشة المستويات المتكاملة النهائية – الفكرة المركزية والسرد – أريد أن استعرض مظهراً آخر من تصميم السرد .

زمانية السرد:

إنّ الشكل 5 د يقدّم خلاصة للتنظيم الزمانى الذى ذكره توماشيفسكى ، وعالجه بتفصيل هارولد واينر Harold Weinrich وجينيت (1972) .

إن يد السارد فعّالة ، على نحو واضح ، وهى تنظم الخط الزمانى للقصة حيثما كانت هناك خلاصة بدلاً من المشهد ، كما لاحظ فيلدنج فى توم جونز : « حين يقدّم أى مشهد غير اعتياديّ نفسه .... فإننا لن ندخر جهداً ولا ورقاً لنفتحه بإسهاب لقرائنا ؛ ولكن إذا وجب أن تمر سنوات كاملة من دون أن تنتج أى شئ جدير بملاحظته فلن نتخوف من فجوة فى تأريخنا » . وسوف تتضمّن بعض الفصول ، كما يقول ، يوماً واحداً فقط ، وتتضمّن أخرى سنوات (i,II) . وتتنوّع تقاليد حذف الوقت ووسائلة الفنية . تستغرق قصة تشوسر حوالى أسبوعين ، ولكنّ

أكثر من نصفها يخص صباحاً واحداً . ومحذوفات تشوسر واضحة وصيغية : « وعلى ذلك أدعه يأكل ويشرب ويلعب ، / هذا التاجر وهذا الراهب ، يوماً أو يومين » . وفى « غبطة » يبدو أن خط الزمان يبدأ فى أواخر ما بعد الظهر ، ويستمر دون توقف خلال المساء . ولكن دراسة فن السرد توجب اختبار مثل هذه الاستمرارية .

عناصر السرد

المشهد Scene ، العرض Showing ، المحاكاة mimesis : تمثيل كلمات الشخصيات وأفعالها بطريقة مباشرة ، وكثيراً ما تدعى « الدرامية » . اقتباسات الأفكار - الحوار الأحادى الداخلى - هى ، بهذا المعنى ، مشهد .

الخلاصة Summary ، الإخبار Telling ، السرد diegesis : يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة (أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به ، دونما اقتباس) . وأضيق تعاريف السرد يساويه بالخلاصة أو الإخبار .

وجهة النظر Point of view : مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر فى علاقة السارد بالقصة . وهو يتضمّن البعد أو المسافة distance (التنوّعات فى مقدار التفصيل والوعى المقدّم ، فى المدى ما بين الحميمية والبعد) ، المنظور Perspective أو البؤرة Focus (من نرى من خلال عينيه - زاوية النظر) ، وما يسميه الفرنسيون الصوت Voice (الهوية ، موقع السارد) .

زمانية السرد : التسلسل الزمنى ، زمن السرد ، زمن القراءة

الدوام duration : فى المشهد (أنظر أعلاه) تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريباً لزمن القراءة ، وقد يجعل الوصف المفصّل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة (امتداد Stretch) . أما فى الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخى (مثلاً : « مرّت سنوات ») . وقد تُستبعد بعض الفترات الزمانية (الحذف ellipsis) ؛ ويتوقف الزمن المسرود فى المشهد وفى فقرات التعليق والوصف . ويقال إن تعميمات السارد فى صيغة الزمن الحاضر (مثلاً : « الحياة شاقة ») تكون فى الحاضر الحكمى gnomic . إن طول الفترة الزمنية المسرودة فى جزء من السرد هو امتدادها أو مداها extent , amplitude .

النظام order : يستطيع السارد / الشخصية وصف أحداث الماضى (الاسترجاع ، الإحياء analepsis) ، أو أحداث المستقبل (قد تخمّن الشخصيات وقوعها – هاجس Premonition ، استباق anticipation ، وقد يعرُف السارد عنها – إضاءة مسبقة Flashforward توقع Prolepsis) . وقد تكون الأحداث المستعادة أو المتوقعة قبل دقائق أو سنوات من « حاضر » السرد (تنوّعات فى المدى ، المسافة) . وقد تقع تلك الأحداث فى نطاق الفترة الزمنية للسرد الأساسى (إحياء داخلى ، توقع داخلى) أو خارج نطاقها (خارجى كما يحصل حين يسرد السارد شيئاً حصل قبل بداية القصة) . وقد تكون الأحداث أولا تكون جزءاً من خط القصة الرئيسى (أحادى أو تعدّدى السرد homo - hetero diegesis) ، وقد تضيف شيئاً كان قد استبعد من قبل (إحياء مكمّل completing analepsis) .

التواتر Freguency : قد توصف الحادثة الواحدة (سرد إفرادى singulative) أو عدة مرات (سرد تكرارى repetitive) . وقد يوصف وقوع الحادثة المتكررة مرة واحدة (إعادى iterative – مثلاً : « رآها كل يوم ») . و إذا وصفت الأحداث المتماثلة جوهرياً كلمّا وقعت فإنها عناصر مضاعفة indentity أو كثافة density (أنظر هو لوواى) .

الواضحة بعناية – مثلاً ، عند رسم خط التسلسل الزمنى ، ثم محاولة تعيين ما يحدث تماماً ومتى يحدث وكيف يحدث ، بدقة ، يكون وقت القراءة مماثلاً لوقت الساعة .إن كاثرين مانسفيلد تزلق انتباه القارئ فوق فجوة زمانية عبر استمرارية جملها ، كما تفعل حين تنقل بيرثا وبيرل من المدخل إلى الصنف الأول من وجبة العشاء بوضعنا ، فترة قصيرة ، فى عقل بيرثا .

تشتمل التكثيفات الزمانية ، مثل الخلاصة والحذف ، على دوام ، والنظام مقولة مهمة أخرى (الاسترجاع الفنى والإضاءة المسبقة ، ويظهر الأخير حين يقفز المؤلف إلى الأمام ليخبرنا بما حدث مؤخراً ، أو حين تتخيل الشخصية المستقبل ، كما تفعل بيرثا عند إحدى النقاط الحاسمة) . وحين ندخل ذاكرة الشخصية فإن النظام يمكن أن يغدو معقداً ، فقد تثير الذكريات حول فترة سابقة أفكاراً عن فترات أسبق ، وتكون الإشارات إلى «حاضر» السرد إضاءات مسبقة داخل الذاكرة (جينيت) . وتتمثل الوسائل الفنية الحديثة لتلطيف الانقطاعات الزمانية فى الحذف والاسترجاع فى قصة همنجواى ؛ حين يشير فرانسيس ، بعد الظهر ، إلى جبنه أمام الأسد يجيب الصياد ويلسون : « يمكن أن ينهزم أى شخص أمام الأسد الأول الذى يواجهه . لقد انتهى الأمر » وبعد فقرة من التوقف يواصل النص " « ولكن ، فى تلك الليلة ، بعد العشاء والوسكى الممزوج بالصودا ، بجانب النار ، قبل الذهاب إلى سريره ، وحين رقد فرانسيس ماكومبر على سريره النقّال وناموسيّة البعوض فوقه ، وأصغى إلى ضوضاء الليل المتنوّعة ، لم يكن الأمر قد انتهى .» وتتعلق السطور التى تتلو ذلك بالضوضاء التى سمعها فى الليلة السابقة – زئير الأسد . « انتهى ...لم ينته » هي المفصل اللفظى للفقرة ، وتهيئ ضجة الليل التحوّل الترابطىّ لاسترجاع الأربع والعشرين ساعة إلى صيد الأسد . وطول الوقت المتذكر ، «دوامة» ، حوالى ساعتين ، ولكن الذكرى تشغل ثلث القصة تقريباً .

«والتواتر» هو مقولة جينيت الثالثة ، وهو عدد المرات التى تروى فيها الحادثة ، وإن السرد « الإعادى » جدير باهتمام خاص ، وهو وصف واحد لحادثة وقعت مراراً ، لأنها حالما تذكر يغدو استخدامها المتواتر فى السرد ملحوظاً ، وهى تلفت النظر إلى الضعف فى تعيين الحدود بين المقولات التقليدية : المشهد ، الخلاصة ، الوصف ، العرض . وفى القصص الحديثة ينوب العرض غالباً فى الذكريات ، تاركاً إيانا فى شك من حدوده ، أو تتذكره شخصية واحدة . ويمكن أن يمتزج العرض بالخلاصة والمشهد عبر استخدام السرد الإعادى . وفى « غبطة » ، هناك جملة واحدة تتعلق بالعلاقة الجنسية بين بيرثا وزوجها – « كثيراً ما ناقشا الأمر » – هى خلاصة إعادية (تروى الكاتبة ما حدث فى الماضى تكراراً) ، وهى عرض (تصف الفقرة حالة) ، وقد تكون مشهداً (يبدو أن تعبير « كثيراما» يشير إلى أفكار بيرثا لا أفكار السارد ؛ سيعالج الفصل التالى هذا النوع من الغموض) . تأمل المقطعين الأولين من هكلبرى فن . يقول هك بعد عودته ليعيش مع الأرملة دوجلاس " « حسناً إذن ، بدأ الشئ القديم مرة أخرى . كانت الأرملة تقرع جرساً للعشاء ، وعليك أن تأتى . لم يكن بإمكانك ، حين تجلس إلى المائدة أن تبدأ الأكل مباشرة ... » يبدو أن هك يصف شيئاً حدث مراراً (« الشئ القديم») ، ولكن بعض التفاصيل التى تلى ذلك تتعلق بحادثة واحدة ، وفى نهاية المقطع نستخلص أن هذا بيان عن ليلة هك الأولى بعد عودته للعيش مع الأرملة . ما لدينا هنا هو سرد إعادىّ فى إطار مشهد إفرادى (جينيت 118-20) . هل هو عرض ؟ بالتأكيد ، مادام يهيئ بيانا عاماً عن الحياة مع الأرملة . هل هو خلاصة ؟ نعم ، لأنه يروى ، بطريقة اختيارية ، ما حدث تكراراً بين وقت العشاء ووقت النوم . هل هو مشهد ؟ بالتأكيد ، لكون بعض الأفعال والتعابير وقع مرة واحدة فقط . لقد كان الكتاب ، منذ أكثر من قرن ، يدحضون مقولات النقاد ، كما يفعل مارك توين فى هذه الحال ، ويتذمرون منها أيضاً ، كما فعل هنرى جيمس . ولكن لم يكن لدينا بيان تحليلى مقنع عن عدم كفاية المقولات التقليدية حتى دفعها جينيت إلى نهاية أرسطوطالية قصوى بواسطة تصنيف كل شئ إن النقد صراع لتسمية مالم يلاحظ أبداً من قبل .

تتجمع الوظائف سوياً فى متواليات قد تشكل ، هي نفسها ، وحدات أكبر ؛ والشخصية مستوى أعلى من التنظيم لكونها تربط المتواليات ببعضها ، بالإضافة إلى أنها تتعرف بواسطتها : ويمكن فهم السرد ، كلاً على أنه عقدة مفردة أو فعل (بمعناه عند بارت) مفرد ، أجزاؤه المتواليات والشخصيات . وعند هذا المستوى من التجريد تصبح الشخصيات أمثلة لـ«أدوار» فى وضعيات نمطية : المنافسة (البطل / الخصم)، البحث (باحث / هدف ، مانح / متلق ، معين / معاد) ، الزنا (زوجان/طرف ثالث) ، التقدم فى السن أو التحول (شاب غير كفء يتحوّل إلى بالغ راشد قوى) .

يعتبر الفعل ، أو العقدة ، أو القصة ، المظهر الحيوى . (كان بارت سيقول « التوزيعى ») فى السرد ، ينتقل به إلى الأمام فى نظام سببى وزمانى . وتعتبر عناصر مثل الشخصية والمحيط مستقرة ، فهى تتراكم على بعضها مكونة كلاً (ولذلك يدعوها بارت « تكاملية ») ، وذلك بطريقة تقوم على الإضافة ، ما دامت موجودة في المقام الأوّل ، إذا جاز التعبير ، وإن التأخير الضرورى الذى تسببه اللغة ، لا غير ، هو ما يجعلها منتشرة عبر زمان القراءة بدلاً من تقديمها فى لحظة ، وهو ما يمكن عمله فى الفيلم . وعلى نحوٍ مماثل ، تعتبر الفكرة المركزية مقوماً مستقراً ، مادامت ، هى أيضاً ، كياناً لا يتغير وإن كان يكتشف تدريجياً .

وقد اقترح النقاد الحديثون ، مجارين تصور توماشيفسكى عن المكررات ، تعديلاً للنظرة السابقة ، وهو تعديل يؤكد دور القارئ في إنتاج المعنى – ملاءمة المكررات مع بعضها وبيان قيمة الشخصيات والبحث عن صلات سببية ، وقد ذكرت بعض مظاهر هذا التصور فى مناقشة الشخصية والوصف . وهو يوحى ، حين يطبق على الفكرة المركزية ، بأن القارئ يكامل مواد القصة فى نموذجين فى الوقت نفسه . أحد هذين النموذجين مستقبلى يتضمن الفعل أكثر من الفكرة المركزية ، فبعد أن أعطى القارئ مساراً لأحداث حتى هذه النقطة ، ما هى النتيجة المحتملة ، وكيف ستحلّ

الألغاز (أسئلة ، مؤشرات) ؟ ولكن القارى مثل جانس Janus ، ينظر دوماً إلى الخلف بالإضافة إلى تطلعه إلى الأمام وهو يعيد ، بفعالية ، تركيب الماضى على ضوء كل قطعة صغيرة جديدة من المعلومات ، وهذه هى القراءة المزدوجة التى عينـــها كيــلر(1981) إن الافتراضات حول الســببية تـؤدى إلى حدوس حول المستقــبل ، وفى الوقت نفسه تؤدى حقائق الحاضر إلى تكوين سلاسل سببية جديدة ذات مفعول رجعى . إن تجميع الماضى ينتج الفكرة المركزية ، ونحن نشارك فى ذلك على أتم وجه حين لا يكون للقصة مزيد من المســتقبل ، نحن نقرأ الأحـداث متــوجهين إلى الأمــام (البداية تسبب النهاية) ، ونقرأ المعنى متوجهين إلي الوراء (حالما تُعرف النهاية) فإنها تجعلنا نعين بدايتها) .

وبناء على ذلك يبدو أنّ الفكرة المركزية – وهى تكوين الدلالة على نحو استرجاعى زمانياً – عنصر يتمتع بحيوية تماثل حيوية العقدة ، ويسمى كيلر هذه العناصر « بأبعاد السرد الأخلاقية والمرجعية . ويقول بو ، فى عرضه مؤلف هو ثورن المعنون « الحكايات المحكية مرتين » ، أن على الكاتب أن يبدأ من الفكرة المركزية أو التـأثير . « إذا كان الكاتب حكيماً فإنه لا يشكل أفكاره لتلائم أحداثه ، ولكنه يتصوّر ، بعناية مقصودة ، تأثيراً فريداً أو واحداً يبتغى تحقيقه ، ثم يبتكر الأحداث التى تعينه ، على أفضل وجه ، في ترسيخ التأثير الذى تصوره مسبقاً .» إن النهاية عند ذلك ، ستسبب كل شئ سبقها بدلاً من أن يكون الأمر عكس ذلك .

ويوضح جريماس « المنطق المزدوج » فى السرد بمتوالية فعل سماها بروب المحنة : مواجهة .. انتصار ... انتقال شئ ما . وباعتبار هذه المتوالية سلسلة سببية فإنّ المراحل الثلاث في أحسن الأحوال ، محتملة . وإذا قرئت من النهاية إلى البداية فإنها تشكل سلسلة منطقية : إنتقال شئ يوحى بنصر يوحى بدوره بمواجهة (4-8.3) . ويضرب أرسطو مثلاً لتضاد وجهتى النظر حين يقول إنه فى المأساة الجيدة تكون الأحداث غير متوقعة ، ومع ذلك فأحدها نتيجة للأخر . » ومثاله : حين كان ميتيس فى احتفال سقط عليه تمثال وقتله - حادثة فى المجال المرجعى) . كان التمثال تمثال رجل قد قتله ميتيس (منطق البعدالأخلاقى وهو يقرأ على نحو استرجاعى فى الزمن) .

وتظهر قصة « حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة » ، وهي تتحرك إلى الأمام ، أن ماكومبر كان جبانا ، ونتيجة لذلك زنت زوجته . وقد نسى ماكومبر ، في غضبه المترتب على ذلك ، خوفه من الموت ، ولذلك أصبح رجلاً واستخدم سلطته على زوجته التى قتلته ، عندئذ ، صدفة . وكما فعلنا في حال ميتيس فإننانبحث عن معنى في الحادثة . ولكي نجعلها محتملة فيجب أن يكون فرانسيس قريباً من حيوان معد للمعركة وينبغي أن يجعل شجاعاً . وقد يرجع القارئ ، مثل الصياد ويلسون ، بتفكيره إلى الوراء باحثاً عن معنى إضافى . كان على فرانسيس أن يموت لأن ماركو لن ترضى بالخضوع لزوج سلطوى . وفى محاولتنا أن نجعل الحادثة متكاملة مع الغرض ننسب قصداً لا واعياً إلى ماركو . وبناء على ذلك يمكن أن ترضى النهاية متطلبات المنطق المضاعف عند أرسطو – غير متوقعة ولكن ، على نحو استرجاعى ، محتومة .

إن قراءة « غبطة » ، على نحو استرجاعى ، مبتدئين من اكتشاف بيرثا ، على نحو عارض ، خيانة زوجها هو أمر أكثر تعقيداً من أن نشرع فيه هنا ، ولكنه قد يتضمن إمكانية مفادها أنه مادام تيقظ رغبتها نحو زوجها كان ، جزئياً ، نتاج تجربتها مع بيرل فربما كانت علاقة زوجها غير الشرعية ببيرل متطلباً أساسياً لمولد رغبتها . وتساعد نظرية جيرار ، التى نوقشت فى الفصل 2 ، على تفسير هذه العلاقات . وفى الوقت نفسه ، وبالنظر إلى إرتباط المشهد النهائى فى ذاكرة بيرثا بـ « القط الأسود تابعاً القطة الرمادية » ، يجب أن نسأل عما إذا كانت قراءتنا للفكرة المركزية ، وقراءتها الخاصة ، قد ضللت بقدر ما ينظر إلى سعادتها بوصفها مؤدية إلى رغبة جنسية . سأترك إعادة بناء قصة تشوسر ، من النهاية بوصفها سبباً إلى البداية بوصفها نتيجة ، إلى براعتك . إن عملية النظر إلى الأمام فاعلة فى كل من السرد والقارئ كما هى واضحة فى إعادة ترتيب مواد القصة زمانياً . وتسمى المقاطع التى تضيف حقائق عن الماضى « عرضاً» و « عرضاً مؤجلاً » . ويقترح النقاد أن على الكاتب أن يفرغ بعض حمولة معلوماته إلينا قبل أن يجعل القصة تجرى فى مجراها ، أو يرجئ فعل ذلك حتى نحتاج إلى أن نعرف معلومات أكثر عن الشخصيات . وقد تفسر الاسترجاعات فى الذاكرة ، إن لم تكن

للعرض بأنها وسيلة للّم شتات الصورة التى نرسمها للشخصية . ولكنّ أهمّ استخدام للعرض ، كما يوحى به كيلر ، يتضمن البحث عن أصول المعنى في الماضى . يتكون الماضى ، فى ذاته ، من كمية ضخمة من المعلومات قد يكون من الأفضل الاستغـــناء عنها ، كما أقترح نيتشه ، فيما خلا كونها تحتوى على كل شئ نريد أن نعرفه عن كيفية تحول الحاضر إلى ما هو عليه . إن ذلك أمر غير ذى صلة بالموضوع حتى يحدث شئ يقترح إمكانية لمتسقبل جديد وفى الوقت نفسه لماض جديد يؤدى إلى هذه اللحظة . وبناء على ذلك تكون مسرودات كثيرة الماضى وهى تبنى على نحو استرجاعى عن طريق إدخال مقاطع توضيحية عن فترات زمنية سابقة ، وتفعل ذلك حتى على نحو أجرأ من حركتها نحو المستقبل فى « غبطة » و « حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة » ، كل خطوة يخطوها الفعل إلى الأمام تفتح مغاليق مدى أوسع من الماضى ذى الصلة بالموضوع . وتمتد القصص فى اتجاهين ، لا واحدٍ ، من « الحاضر » السردى ، وهذه الحركة المزدوجة ممكنة لسبب واحد فقط هو أن اللحظة الحاضرة للقراءة هى ماض يتعذر تغييره فى صيغة الفعل الماضى لسردٍ ، وقد كتب سابقاً .

ويؤدى هذا التصور للفكرة المركزية إلي العودة إلى مناقشة المسرودات التاريخية والتحليلينفسية فى الفصل 3 ، وإلى إمكانية أن نعين أو نتخيل ، على نحو استرجاعى ، الأسباب ، وذلك فى بحثنا عن فهم هو نوع من العمى . ولكنه ، أيضا ، ينبه إلى طرق الساردين فى تدويرخيط الحكاية بحيث يبدو جديلة واحدة مستمرة لا سلسلة من المكررات المتداخلة . وهذا هو مستوى السرد « ولا يمكن أن يوجد سردٌ دون سارد ، كما يقول بارت ، ويضيف : « عادى ، ربما ، ولكن مع ذلك ، متطور قليلاً .» وليس لدى بارت ، ولا لدى توماشيفسكى ، كثير يقولانه عن هذا الموضوع ، ومرد ذلك ، جزئياً ، إلى عدم تعاطفهما مع النظرات التقليدية التى تجعل الكاتب والسارد شخصاً واحداً . متتبعة المعنى ومعيدة إياه إلى السيرة) أو تتعامل مع السارد بوصفه عائقاً ضرورياً

يجب إخفاؤه عن القارئ كلما كان ذلك ممكناً . إن الخطاب السردى ، كما عرفه بينفنيست بأنه خطاب مباشر من السرد إلي القارئ ، قد جعل منذ بداية هذا القرن مساوياً لعدم البراعة الفنية . وقد أحيا مناقشة الموضوع دفاع واين بوث الحيوى عن تعليق المؤلف فى كتابه بلاغة الرواية (1961) . ومنذ 1966 ، وهو تاريخ مقالة بارث ، عولجت وجهة النظر (أو « البؤرة » و« الصوت ») بتفصيل أكثر مما عولج به أى مظهر آخر من مظاهر التقنية السردية بحيث يتطلب حتى العرض السطحى للموضوع فصلاً مستقلاً .

وجهات نظر فى "وجهة النظر"

لقد واصلتُ ، حتى الآن ، مناقشة السرد كما لوأنه أضاف الوصف والنظرات الداخلية للشخصيات وإعادة الترتيب الزمانى إلى قصة كان يمكن ، بخلاف ذلك ، تقديمها بطريقة درامية . وقد تكون هذه المقاربة كافية عند التعامل مع الحكايات التقليدية التى تحكى وتمثل فى الوقت نفسه فى الثقافات الشفهية ، لكنّها تبرهن على عدم كفايتها حين تطبّق على المسرودات المكتوبة . لم تكن روايات القرن العشرين العظيمة مؤثر حين حوّلت إلى أفلام ، ونجاح بعض الأفلام التى بنيت على روايات ناتج من حقيقة هى أن الروائيين قد عرفوا ، منذ الثلاثينات ، أن أفضل طريقة للكسب هى أن يجعلوا كتاباً يحوّل إلى فيلم ؛ ولذلك يكتب بعضهم وهو يفكر فى السيناريو ، ويتعمّد تركيب الفعل موازياً لخطوط النصّ السينمائى .

لقد أكدّ بعص الروائيين الفكرة التى ترى أنّ القصة قد تبقى هى نفسها على الرغم من التغييرات فى أسلوب سردها . وقد غيرّت جين أوستن العقل والعاطفة من رواية رسائلية إلى رواية الشخص الثالث (الغائب) ، وكانت النسخ الأولى من رواية دستويفسكى المعنونة « الجريمة والعقاب » ورواية كافكا المعنونة « القلعة » مكتوبة بأسلوب الشخص الأول (المتكلّم) ثم غيّرت إلى الثالث . ومن ناحية أخرى ، ما كان أولئك الكتاب يقومون بعملية مجهدة كهذه لواعتقدوا بأن وجهة النظر لاتهّم (كوهن 1978 ، 171) . وفى أحوال كثيرة قد تتغير قصة إلى حدّ لايمكن من التعْرف عليها ، أوقد تختفى كلياً ، إذا غيّرت وجهة النظر . وما كان ممكناً أن توجد قصة «غبطة » لما نسفيلد بوصفها حكاية يرويها الزوج ، فمن منظوره لم يحدث ما هو ذو شأن فى ذلك المساء ، ولو كان مارك توين ، لا هك ، قد حكى هكلبرى فن لما كانت أكثر إمتاعاً من توم سوير . إن وجهة النظر فى السرد ، بدلاً من كونها جزءاً ثانوياً أضيف لنقل العقدة إلى الجمهور ، تُوجد الاهتمام والصراعات والتعليق والعقدة نفسها فى معظم المسرودات الحديثة .

عرف الروائيون ، بالطبع ، منذ زمن طويل الأهمية الطاغية لطريقة السرد ، وقال ريتشاردسون أن إحدى الفوائد التقنية فى الشكل الرسائلى ، بالإضافة إلى جدّته ، أن الرسائل ، على نقيض السرد ، تستخدم صيغة المضارع محدثة فى القرّاء ، بناءً على ذلك ، إحساساً بالانهماك المباشر والتوقع . وهو بالإضافة إلى ذلك ، كما لاحظت أنا باربولد Anna Barbauld فى عام 1804 ، «يجعل العمل دراميـاً مادامت جميع الشخصيات تتكلم شخصياً وقد سلّمت بأنه كان للسرد التقليدى فوائد أخرى ، إذ يستطيع المؤلف ، بواسطة الدخول إلى عقول الشخصيات ، «أن يكشف المصادر السرية للأفعال .. ويمكن أن يوجز أو يسهب كما تتطلّب الأجزاء المختلفة فى قصته » وبما أنه يعرف كلّ شيء فإنه يستطيع كشف الأشياء غير المعروفة لأىّ من الشخصيات والتعليق على الفعل . ولكنّ السرد ، بذاته ، يمكن أن يغدو مملاً ، «ولذلك وضع كلّ الكتاب الجيّدين أكبر قدر ممكن من الدرامى» – ما ندعوه جميعنا المشهد بدلاً من الخلاصة – «فى سردهم» وقد عيّنت المذكرات ، «حيث يسرد فاعل المغامرات قصته الخاصة» ، بوصفها طريقة التقديم الثالثة ، ذاكرة فوائدها فى كونها «تمتلك جوّاً أعظم من الحقيقة» ، وتسمح بكشف الشخصيات على نحو أكثر حميمية مما فى الرواية التخييلية المعتمدة على المؤلف . ولكن «مالايستطيع البطل أن يقوله لايستطيع المؤلف أن يخبر عنه» فى هذا الشكل ، وبذلك يتحدّد مجال الكشف والاهتمام . وإمكانية التقديم الدرامى محدودة فى شكلى المذكرات والسيرة الذاتية ، فأن يتذكر شخص محادثات بعد مرور سنوات أمر لا يمكن تصديقه . وإذا كانت الأحداث قد دفعت فى الماضى البعيد فإن تقديمها قد يفتقر إلى المباشرة التشويق Suspense (باربولد ، 258-60) ،

إن التمييزات المفاهيمية التى جاءت بها باربولد باقية فى النقد الحاضر على الرغم من أن الكتاب قد اكتشفوا ، بعد زمانها ، طرق سرد جديدة . هناك ، أولاً ، الشخص النحوى أو الصوت : من يكتب ؟ وبصرف النظر عن التخييل التجريبى فإن السارد يسرد إما قصة عن الآخرين (مشيراً إلى كل الشخصيات عن طريق الشخص الثالث

كما في قصة «حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة ») أو قصة يشترك هو فيها (كما في هكلبرى فن) .

ثانياً : هناك أنواع مختلفة من الخطاب : السرد ، التقديم الدرامى (الحوار أو الحوار الأحادى المقتبس) ، وصنف هو سلّة نثريّات ، ويدعى غالباً «التعليق» Commen-tary (عرض ، وتفسير وحُكم ، وربما استطرادات يقحمها السارد) . إن اختراق الوعى أساس ثالث للتصنيف ، وقد يتمكن السارد من الدخول إلي عقول كثيرة (هو كلى المعرفة ، يعرف كل شيء – وقصة همنجواى مثل على ذلك) أو إلي عقل واحد (كما في قصة «غطبة») ، وله ، بالطبع ، خيار إبقاء القصة في العالم الخارجي . ويشكل الزمان وصيغة الفعل محاور تحليل لايمكن الاستغناء عنها ، فتستطيع الرسائل واليوميات والحوارات الأحادية (منطوقة أو غير منطوقة) استخدام صيغة الحاضر أما السرد فهو بصيغة الماضى دوماً ، وهناك جمل سردية تجمع ، كما سنرى ، بين الصيغتين . لم تلاحظ باربولد بوضوح ملمحًا من ملامح السرد ويختلط غالباً بالملامح الأخرى في تعبير «وجهة النظر» ، ويعيِّن ، على نحو أدق ، بواسطة كلمتى «منظور» Perspective وبؤرة Focus : من يرى ؟ ومن أىّ موقع ؟ ولكن هذه المقولة المفاهيمية لاتميِّز بوضوح ، حتى في النقد الحاضر ، من اختراق الوعى .

أن إحدى الفضائل في مقاربة باربولد هى أنها لاتحاول أن توجد تصنيفاً منطقياً يشمل كل شيء ، فهى تبتدىء بالروايات المتوفرة لها ، وتضع سؤالين : ما الفوائد والعوائق ، في كل طريقة ، للكاتب ، وما التأثيرات التى توجدها في القارىء ؟ وتكشف إجاباتها ، في بداية القرن التاسع عشر ، أنه كانت هناك فجوة بين (أ) السرد بواسطة المؤلف ، وهو السرد يمكن أن يوجد عالماً تخييلياً متنوّعاً مفتقراً إلى الموثوقية (أجبرت «أنا» التى كتبت على الاعتراف بأن القصة كانت اختلاقا) و(ب) وشكل الشخص الأوّل الذى أدعى بأنه حقيقى ، وحقق ، بناءً على ذلك ، تمثيل تفصيلات نفسية ، ولكنه فعل ذلك بواسطة تقييد نفسه بشكلى الذكريات والسيرة الذاتية . لقد كان الإنجاز الأكبر للقرن التاسع عشر هو سدّ هذه الفجوة .

هناك طرق كثيرة ، كما سبق أن رأينا ، لبيان الصفات المميزة للواقعية بواسطة الرجوع إلى الموضوع والمحتوى . ولكن ، إذا كنّا لانستطيع أن نخبر السرد بوصفه تمثيلاً للحياة موثوقاً به فقد تبّدد سدى الجهد الذى قد يكون الكاتب بذله لضمان دقة التمثيل . إن المشكلة التى تواجه واقعىّ المستقبل ، من منظور نظرية السرد ، تتضّمن الشكل بالإضافة إلى المحتوى . والمطلوب هو طريقة تمزج فوائد السرد بواسطة الشخص الثالث والموثوقية التى يؤمنها السرد بواسطة الشخص الأول . وفهمنا الآخرين يتضمّن أشكالاً جماعية عامة من الحكم (مسؤولية الكاتب) ، ومع ذلك فمن المحتم أن تجربتنا ، مثل تجربة الآخرين ، جزئية وذاتية ، لم يطور روائيو القرن التاسع عشر طرق سرد جديدة فحسب بل طوّروا أيضاً استخداماً جديدا للغة – استخداماً هو«لانحوى» خارج الأدب – نجرّبه الان بوصفه الطابع الحقيقى للموثوقية فى السرد ، وقد فعلوا ذلك عبر مجموعات مؤتلفة من الطرق المدرجة أعلاه . وقد ذابت الحواجز بين السرد – والشخصية وبين النظرات الخارجية والداخلية ، كما ذابت الحواجز بين الماضى والحاضر . ويدلّ هذا المثال على أن الوسيلة التقنية ليست فقط مظهراً مساعداً من مظاهر السرد ، أو عائقاً ضرورياً ينبغى للكتاب استخدامه لنقل المعنى ، بل تدلّ ، بدلاً من ذلك ، على أن الطريقة تخلق إمكانية المعنى ، ولهذا السبب فإن معظم المناقشات الحيوية حول نظرية السرد فى الوقت الحاضر تخصّ وجهة النظر .

وجهة النظر فى النقدين الأميركى والإنجليزى

كان هنرى جيمس والروائى والناقد الألمانى فريدريك سپيلهاجن Friedric Spiel-hagen (1883) من أوئل الكتاب الذين ناقشوا «وجهة النظر» على نحو مفصّل . وفى عام 1932 تذمّر جوزيف وارين Joseph Warren من أن «النقاد قد تجاهلوا كثيراً دراسة هذه الوسيلة التقنية ، ولم ينتج عن ذلك انتشار الارتباك الكبير فى نقد الروايات

فحسب ، ولكن أيضاً عدم توفر مصطلحات دقيقة تقريباً ومفهومة عموماً من أجل وصف التقنية الروائية (3 - 4) ، وبعد ثلاثة عقود أضحت وجهة النظر أكثر المظاهر فى طريقة السرد تعْرضا للمناقشة (قارن «نظريات الرواية ، 1945 - 1960» في الفصل 1) .

لقد اهتم النقاد اهتماماً خاصاً بالطرق التى مكّنت الروائيين من التغلب على محدوديات السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الشخص الأول ، وقد عيّن جيمس ما يعتبره الكثيرون أحسن الوسائل لفعل ذلك . السارد المؤلفى (من لايشترك فى الفعل) ، يسرد القصة ولكن لا يكثر من التعليق أو استخدام الضمير «أنا» ، ولاينتبه القارىء أبداً إلي أن هناك كاتباً أوجد ما هو في الحقيقة حكاية تخييلية . وعلاوة على ذلك يفترض السارد مدخلاً إلى عقل شخصية واحدة فقط مولّداً بذلك مظهراً من مظاهراً الموثوقية يوجد في رواية الشخص الأول التى لانعرف فيها ، كما فى الحياة ، ما يدور فى العقول الأخرى . وتتضمن «وجهة النظر المحدودة هذه» ، غالباً تقييدا بصرياً بالإضافة إلي التقييد النفسى ، فالسارد يمثل ماتراه الشخصية فقط كما لو كان ينظر عبر عينيها أو كما لو كان «شاهدا غير منظور» يقف إلى جانبها . وقد أظهر پيرسى لوبوك أن جيمس والروائيين الآخرين الذين يستخدمون هذه الطريقة غالباً ما يخطون إلى أحد جانبى أبطالهم لكى يستطيعوا وصف المحادثات على نحو دراميّ .

ويتفق مناصر وهذه الطريقة مع باربولد على تفضيل التقديم الدرامى (المشهد) على السرد (الخلاصة) ، ما دامت الطريقة الأخيرة تذكر دوماً بحضور السارد . والحوار بصيغة الحاضر يملك المباشرة التى حصل عليها ريتشاردسون بجعل الشخصيات تكتب رسائل ، والخلاصة أن وجهة النظر المحدودة للشخص الثالث تتجنب مقولة الشخص النحوى بكبت الاستخدام بالسردى للضمير «أنا» وفيما يتعلق بأنواع الخطاب فهى تقصي التعليق ، وتستبدل السرد التقديم الدرامى حين يمكن ذلك ، كما أنها تفترض وجود منفذ إلى عقل واحد ، وغالباً ما تستخدم المنظور البصرى لتلك الشخصية . (أخفق النقاد الانكيز والأمير يكون ، كما سنرى ، في ملاحظة أهمية «الزمان» وصيغة

الفعل» فى هذا الشكل) وبما أن «وجهة النظر المحدودة للشخص الثالث دون إشارة المؤلف إلى نفسه» تعبير صعب المأخذ فمن الأفضل قبول اقتراح ستا نزيل بتسميتها «السرد التصويرى» مقابل «السرد عن طريق المؤلف (انظر الشكل 6 أ) ، وقصة ما نسفيلد «غطبة» تقنياً ، مثل ممتاز لذلك .

يكشف التأكيد على المباشرة الدرامية أن للسرد التصويرى محدوديات معينة . يستطيع السارد ، عند تمثيل الأفعال ، أن يُحل الحوار بصيغة الحاضر محل الخلاصة التى تستخدم صيغة الماضى ، وذلك بسهولة كبيرة ، ولكن كيف يتأثر التحوّل نفسه عند نقل الأفكار والمشاعر ؟ مادات الأفكار والمشاعر غير منطوقة فيجب أن تسرد ، وأن تكون ، لذلك ، فى صيغة الماضى .، وأحد البدائل – وقد استعاره روائيو القرن الثامن عشر فى الدراما – هو استخدام المناجاة بصيغة الحاضر ، وفيها تقليديا ، تعبرّ الشخصيات عن أفكارها فى جمل متينة التركيب ، ولكن «التقليد» يدلّ على الصنعة ويحطم نفوذ الموثوقية التى يسعى الواقعيون إلى إيجادها . يبدو أن هناك حلاً واحداً بديلاً للمشكلة ، هو أن التقديم الدرامى للوعى يتطلبّ التحوّل إلى السرد بواسطة الشخص الأول ، ويعزّز تاريخ الرواية هذه النتيجة التقنية . إن السرد التصويرى ، وهو ما يميز أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، يتوازن بين سرد سبقه يتصّف بدرامية أقل واعتماد على المؤلف ، واستخدام متزايد لأشكال الشخص الأول (إما أجزاء طويلة من روايات كما عند جيمس جويس ووليام فولكنر ، أو أعمال كاملة) . وليست تقنيتا الحوارات الأحادية الداخلية وتيار الوعى ، فى تحوّل الرواية هذا إلى الداخل ، من خلق القرن العشرين ، فعلى سبيل المثال : «ملاحظة – السادة الجنوبيون – فناء الكنيسة – مناجاة الموت المقيت – رأى بقرة تتغذّى من قبر – تناسخ – من يدرى ، فربما كانت البقرة تأكل روح أحد أسلافى – جعلنى كئيباً مفكراً مدة خمس عشرة دقيقة ؛ رجل يزرع الكرنب – استغربت من قدرته على زرعه باستقامة مفرطة – طريقة للإمساك بالصرصار ...» (من مؤلف واشنجتون إرفنيج Washington Irving المعنون خليط ، 1807) . وقد استكشفت

قصص الرومانس الشعبية النهايات القصوى للتجربة الذاتية قبل أن تصبح اهتماماً مركزياً للروائيين ذوى الثقافة الرفعية . ويبقى تاريخ هذه التقنيات فى حاجة إلى أن يُكتب ، لكن استعمالها فى التخييل قد نوقش بتفصيل (ملفيل فريد مان ؛ همفرى ؛ كوهن ، 1978) .

بيان مفصّل بالساردين

المصطلح	المعنى والمرادفات
مؤلف / كاتب مؤلف ضمني	غالباً ما يبدو المؤلف الذي يستخدم كلمة «أنا» في السرد مختلفاً عن الكاتب – الشخص الذي . قد يوصف علي غلاف ورقي لكتاب مجلد . وحتي فى التخييل الذي يفتقر إلى إشارة إلى «أنا» المؤلف يمكننا تكوين تصوّر للمؤلف مبنى على أسلوب السرد وطريقته . ويقبل معظم النقاد اقتراح واين بوث بأنه تجب الإشارة إلى هذا الشخص ، سواء أ كان ظاهراً أم مقنعاً ، بوصفة «المؤلف الضمني» .
السرد بواسطة المؤلف	مؤلف ضمني يشير إلى نفسه بالضمير «أنا» يسرد قصة تخييلية لايظهر فيها وإن أمكن ، ضمناً ، افتراض معرفته الشخصية بالشخصيات . وقد استخدام جينيت الكلمات الإغريقية (hetro, homo) للكلمات الإنكليزية Same – الشيء نفسه و «different» – مختلف ، والكلمتين الإغريقيتين («extra» و «intra») للكلمتين الانكليزيتين «outside» – الخارج – و«inside» – الداخل – ، مشيراً إلي رواية المؤلف بأنها heterodiegetic, Extra diegeetic – سارد خارجي يختلف عن الشخصيات .
سرد الشخص الثالث	يشير الكاتب إلى جميع الشخصيات بصيغة الشخص الثالث ، ويمكن أن تتضمّن هذه الفئة سرداً بواسطة المؤلف ، ولكنها تشير

عموماً إلى سرد لا إشارة فيه إلى «أنا» الذى يكتب . وهي ، بالمعنى الأخير ، تدعى «سردا» تصويريا (ستانزيل) . «Er-Erzählung» (في الألمانية) .

سرد الشخص الأول السارد – الكاتب هو أيضاً شخصية فى القصة ، وقد سرد قصته الخاصة («أنا بوصفه الشخصية الرئيسة» ، ولدى جينيت -extradie getic –homodiegetic) ولدى سواه « أنا – بوصفها شاهداً أو «Ich - Erzählung» فى الالمانية ،

المؤلف الضمنى إذا قص السارد المؤلفى قصة فليس هناك فرق واضح بين المؤلف الضمنى والسارد ، فمادامت أو توجد إشارة ، فى سرد الشخص الثالث التصويرى ، إلى «أنا» الذى يكتب فما من طريقة لغوية هناك لتمييز المؤلف الضمنى عن السارد ،. وفى سرد الشخص الأول يختلف السارد ، عادة ، بطرق واضحة عن الشخص الذى قام بالكتابة . ويزعم بعض النقاد أنهم يستطيعون تمييز مؤلف ضمنى وراء سارد الشخص الأول وذلك على الرغم من عدم وجود علامات لغوية تميز الاثنين عن بعضهما .

السرد المُضمن القصة التى تسردها شخصية فى القصة هى «مُضمنة» ويشير إليها بعض النقادبـ «ما وراء السرد» metanarration أو «السرد التحتي» hyponorration

الصوت يستخدم بعض النقاد ، تابعين جينيت ، كلمة «صوت» للإشارة إلى فعل السرد – الوضعية المتضمنة سارداً وجمهوراً . و«الصوت» ، بتعريف أضيق ، يجيب على السؤال : «من يتكلم؟» وفى النقد الأميركى تشير كلمة «صوت» ، غالباً ، إلى الصفات التى تنفرد بها أعمال مؤلف ما .

« الشكل 6 أ »

بحلول عام 1960 كان قد تم تطوير الهيكل النظرى الذى يستخدمه معظم النقاد الانكليز والأميركيين فى مناقشة وجهة النظر ، ومازال حياً فى الكتب المدرسية الاستهلالية فى الأدب (أنظر نورمان فريدمان Norman Friedman من أجل نظرة عامة فى هذا التقليد) ، وخلال العشرين سنة الماضية واجهت التحديات كل مظهر من مظاهر هذه النظرية . وتتراوح نقاط النقاش ما بين تفسير التقاليد النحويه ، وطرق تبليغ المعنى ، والمقوّمات الواجب استخدامها فى تعريف وجهة النظر ، وعلاقة المسرودات بالواقع . وقد نُشرت ، منذ 1978 ، حول الموضوع أربعة كتب تمثل أربعة تقاليد قومية ، وسأؤكد علي هذه النظريات جميعها بدلاً من شرح النزاعات بينها أملاً في اكتشاف الحقيقة حول وجهة النظر ، لأن هذه منطقة فيها تكشف كل نظرية متصلّبة شيئاً تخفق النظريات الأخرى في ملاحظته .

ولكى أعطى بيانى عن هذه القضايا مظهراً منظماً قسّمتُ مناقشى إلى ثلاثة أجزاء : 1- مقومات السرد اللغوية – الشخص النحوي ، صيغة الفعل وأنواع الخطاب : 2 – النظريات المعاصرة المتعلقة ببنى التمثيل فى السرد – العلاقات المكانية والإدراكيحسية بين الساردين والشخصيات وبين الشخصيات نفسها ، 3 – النقاد الذين يقاربون وجهة النظر من منظور اللغة بوصفها ظاهرة ثقافية . ويثمر تحليل السرد بوصفة استخداماً خاصاً للغة شكلاً من أشكال التصنيف ، وتغدو القضايا الأخرى مهمة حين يُنظر إليها من بعد متوسط ، بوصفها تمثيلاً ؛ وعندما يُنظر إلى وجهة النظر من الخارج ، وهو الموقع الذى نشغله نحن ، جميعنا ، بوصفنا قراءً وأعضاءً فى المجتمع فإنها تتطلبّ تعاملاً مختلفاً . وتشبه هذه المقولات ، تقريباً ، المستويات التى ناقشها بوريس أوسبنسكى Boris Uspensky وهى المستوى الأسلوبى، والمستوى الزمكانى والمستوى الايديولوجى .

نحو السرد

قد يبدو أن السارد ، وقد أعطى التقسيم بين المشهد (درامى ، صيغة الحاضر) والخلاصة (سرد ، صيغة الماضى) ، يجب أن يتنقل بين الإثنين جيئة وذهاباً ، وأن ينقل محتويات الوعى ، إن لم تُؤدَّ فى حوارات أحادية ، ملخصاً ما فكرت فيه الشخصيات وشعرت به بصيغة الماضى . ولكنّ الحال ليست كذلك ، كما يمكن إظهاره بالنظر ، بإمعان ، إلى لغة السرد . فكِّر فى الكلمات الافتتاحية من قصة همنجواى : «كان الوقت الآن وقت الغداء ، وكانوا كلهم جلوساً ..» يوجد هنا غلط ،، فالجملة غير صحيحة نحوياً ، إذ يقال «كان الوقت حينذاك » وليس «كان الآن» ، لأنّ «الآن» تشير إلى الحاضر ، اللحظة التى فيها أتكلمّ أو أكتب . إن الأدب التخييلى حافل بهذا الاستخدام الشاذ لظروف الزمان والمكان والتأليفات الغريبة الأخرىَ من الزمان وصيغة الفعل . فيما يلى مثلُ من الصفحة الثانية من قصة «غبطة» «لقد كان هذا ، بالطبع ، فى حالها النفسية الحاضرة ، جميلاً على نحو لا يُصدَّق» يمكن القول : «إن هذا .. الحاضرة ، جميل ..» أو «لقد كان ... الماضية ، جميلاً .. » ولكن لايمكن خلط الإثنين في الخطاب العادى . ومما يلفت النظر ، بعد التفكير فى شنوذ جمل كهذه ، أن استخدامها لم يلاحظ إلا قليلاً . سيخبرنا نحوىّ من الطراز القديم أن هناك خليطاً مماثلاً من الإشارات إلى الزمان فيما يدعى «صيغة الحاضر التاريخى» ، التى تستخدم اللغات الكلاسيكية لتأتى بأفعال الماضى إلى «حاضر» الرواية ، ولكننا نحتاج إلى أكثر من الإسم لمثل هذه الشنوذات اللغوية : فى أى القرائن تظهر ، وماذا تدل عليه ضمناً ؟

تعرف كلمات مثل «هنا here» و «الآن now» و هذا this» و«هناك there» و«اليوم today» بوصفها إشارات ، إذ يتحدّد معناها بالعلاقة مع موقع المتكلم فى الزمان والمكان . إن السارد ، بإقصائه كلّ إشارة إلى الذات ، يحرّر الإشارات من صلاتها الطبيعية بمتكلّم يمكن تعيينه ، ولذلك فهى حرّة فى الإنجذاب إلي «هنا» و «الآن» الخاص بالشخصيات .

وكلمة «الآن» عند همنجواى تنطبق على ويلسون وآل ماكومبر لاعليه هو نفسه ، ويظلّ السرد ، بالطبع ، فى صيغة الماضى ، وقد يبدو هذا حاجزاً لا يُتخطّى دون أية خطوة إضافية من أجل الإتيان بالقصة إلى حاضر القارىء ولكن الكتاب قد اكتشفوا طريقة لتعديل هذا التشعب بين الماضى والحاضر إن لم يكن لمحوه .

ويظهر النصف الثانى من جملة همنجواى الافتتاحية كيف يفعلون ذلك : «كان الوقت الآن وقت الغداء ، وكانوا كلهم جلوساً تحت قطعة القماش المضاعفة الخضراء التى تمتد من سقف الخيمة وهم يتظاهرون بأن لاشىء قد حدث» !! تمثل صيغة الماضى الكامل «قد حدث» had happened فعلاً وقع قبل زمن معيّن فى الماضى . إن الكاتب ، باستخدامه المنتظم لصيغة الماضى أو الماضى المتقدم Progressive مع الإشارات والماضى الكامل لكل ما هو أسبق زمانياً (مثلاً : كانت تشعر اليوم بما كانت قد شعرت به أمس») ، قد يخلق الانطباع بأن صيغة الماضى تدلّ على الحاضر ، وأن الماضى الكامل يؤدّى الوظيفة التى تؤدّيها ، بصورة طبيعية ، صيغة الماضى . لقد نقل نظام الصيغ كلّه ، زمانياً ، إلى الأمام .

إن مقومات السرد التخييلى هذه ، والتى قامت كيت هامبرجر Käte Hamburger بتحليلها أول مرة فى عام 1957 ، تساعد على سدّ الفجوة بين الماضى والحاضر وبين السارد والشخصيات ، ولكن يبدو أن الفجوة تبقى فى تمثيل الحالات العقلية ، فإنها يمكن أن توصف («رغبت بيرثايونج ، لأول مرة فى حياتها ، فى زوجها») ، أو تعاد صياغتها فى خطاب غير مباشر (فكرت بيرثا فى أنها ترغب فى زوجها») ، أو تقتبس فى خطاب مباشر « فكرت بيرثا : » « أنا أرغب فى زوجى ») إن الخطاب غير المباشر لايقيم جسراً فوق المسافة الفاصلة بين خلاصة السارد بصيغة الماضى والحوار الأحادى الداخلى للشخصيات بصيغة الحاضر ، ولكنه يحفظ التضادّ باحتوائه على قطبيه . وقد افترض نقاد مشهورون ، حتى عام 1970 ، أن المشهد أو الخلاصة ، الماضى

أو الحاضر ، هما الخياران الوحيدان المتوفران للساردين لنقل الوعي . ولكن في عام 1897 كتب عالم لغوى اسمه أدولف توبلر Adolf Tobler مقالة عن خليط من الخطاب المباشر وغير المباشر وجده في الروايات ، ويظهر روى باسكال Roy Pscal ، في مؤلفه المعنون « الصوت المزدوج » ، أن الروائيين ، في ذلك الوقت ، كانوا قد أخذوا يستخدمون ذلك الخليط منذ مايقرب من قرن .

وتكثر الأمثلة على هذا الخليط «اللانحوى» في قصة «غبطة» بعد أن قال هارى ، تليفونياً ، أنه سيتأخر تريد بيرثا ، على نحو واضح ، أن تخبره بشيء ما : « أوه ، هارى ! ، نعم ؟ وماذا كان لديها تقوله . لم يكن لديها شيء تقوله » من المتكلم ، أو المفكر ، في الجملتين الأخيرتين ؟ لايمكن أن تكونا أفكاراً في عقل بيرثا لأنها كانت تستخدم «أنا» وصيغة الحاضر . إنهما ليستا خطاباً غير مباشر («تساءلت عما كان لديها تقوله») لأن ذلك الشكل يتطلّب فقرة ثانوية ويُقصى الأسئلة . ولكن ، من المؤكد أنه ليس السارد من يسأل « ماذا كان لديها تقوله ؟» إن هذا سيوحى إما بأنه يُطلب من القارىء توفير الجواب ، أو بأن السارد توقف لحظة ليسأل ، وهو يتأمّل في نفسه : «والآن دعنى أرَ ، ماذا كان في ذهن بيرثا لتقول ؟» ثم أجاب «أوه نعم ، لقد فهمت ، حقاً ، لم يكن لديها شيء تقوله» . وبناء على ذلك ، فالجملتان ليستا خطاب السارد (خلاصة) ولاخطاب الشخصية (مشهد) . ولكنّ ما يدهش ، أكثر من أى من هذه الألغاز اللغوية والمنطقية هو كونها لا تزعجنا أقلّ إزعاج . إننا نعرف أن الأفكار أفكار بيرثا ، ولا يزعجنا غموض قضية الشخص الأول أو الثالث ؛ إننا نفترض أن الكلمات المستخدمة قريبة في شكلها اللفظى مما كانت تفكر فيه . ونحن نفهم المقطع دون أى وعى بالتقاليد التى أقيم عليها ، تماماً كما فعل كثير من النقاد وحتى زمن قريب جداً ، لأننا قرّاء أدب مقتدرون .

لقد جمعت الطريقة التى كنت أناقشها تشكيلة متنوّعة من الأسماء ، فهى تدعى «الأسلوب غير المباشر الحرّ» Style indirect libre – لدى الفرنسيين الذين كانوا أول

من درسها بتفصيل ، ويتبعهم ، غالباً ، كتاب الانجليزية فيسمّونها الأسلوب أو الخطاب غير المباشر الحرّ . ودعاها تشارلز بالى Charles Bally « غير مباشرة لأنه اعتقد أنها مشتقة من الخطاب غير المباشر ، و«حرّةَ لأنها حرّة من الروابط ، واعتبرها أسلوباً ، لاشكلاً نحوياً ، لأنها تستتبع مدى واسعاً من الابتعادات عن الاستعمال الطبيعى والتى تظهر ، فى رأيه ، في الكتابة فقط . وأطلق الألمان عليها مصطلح erlebte Rede ، أي الكلام المجّرب ، لأن النقاد الذين درسوها أولاً فى تقليدهم اعتقدوا أن استخدامها يدلّ ضمناً على أن الساردين قد جرّبوا فعلاً ما جربته الشخصيات دون أن يتركوا أثراً على حضورهم فى الشكل (باسكال) . وهذا الشكل ، لدى الناقد الروسى باختين ، «خطاب مزدوج الصوت» ، وهو دوماً خليط ، أو ينبعث من السارد والشخصية ومن الأسماء الأخرى «الخطاب الممثل» (دوليزيل 1973) ، و«الكلام والفكرة الممثلتان» (بانفيلد) ، و«السرد الاستبدالى» (هيرنادى Hernadi) و– إذا أطُلق على الفكرة فقط – «الحوار الأحادى المسرود» (كوهن 1966) . وهو لايتخذ دوماً الشكل نفسه فى اللغات المختلفة ومر دلك ، جزئياً ، إلى الاختلافات بين بنى تلك اللغات . ففى اللغات الأوربية الشرقية ، مثلاً ، هو ، عموماً ، بديل للكلام ، فى حين أنه ، فى اللغات الجرمانية والرومانسية ، يُستخدم ، على وجه الحصر ، لنقل الأفكار غير المنطوقة (فولوسينوف ، 127-27) .

ويبدو أنه ، على الرغم من هذه الاختلافات ، ظاهرة عالمية – إذ يظهر ، مثلاً فى اليابانية والصينية – ترتبط بالأدب على نحو خاص إن لم يكن علي وجه الحصر .

وفى الانكليزية يستفيد الكلام والفكرة المثلان من تغيّر صيغة الفعل الذى هو صفة مميّزة لسرد الشخص الثالث – صيغة الماضى للحاضر وصيغة الماضى التام للماضي ، وهو ، كذلك ، يستخدم تغييراً نظامياً في صيغ الأفعال الشرطية . حين يّقرّر الصياد ويلسون ، فى قصة همنجواى ، أن صداقته مع آل ماكومبر انتهت ، يفكر فى المترتبات «سيراهم خلال رحلة القنص بطريقة رسمية ... وعند ذلك يستطيع أن يقرأ كتاباً خلال وجباته» نحن نعرف أنه يفكّر على نحو مماثل لما يلى : «سأراهم خلال ... عند ذاك

أستطيع أن اقرأ كتاباً» إننا نجد ، بالإضافة إلى «would» بدلاً من «Will» و«could» بدلا «مـن» «Con» ، «should» بدلاً مـن «Shall» و «might» بدلاً مـن «may» ، ويحـل الشخص الثالث ، بالطبع ، محل الشخص الأول ، وتشير كلمات مثل «هنا» و«الآن» إلى مكان الشخصية وزمانها وعلامات التعجب والاستفهام مقبولة فى الكلام والفكرة الممثلين ، وكذلك الجمل غير الكاملة وغالباً ما تبدو والكلمات المستخدمة ملائمة للشخصية ، ولكنها ، فى أحوال أخرى ، قد تحافظ علي أسلوب السارد .

إن قائمة المقومات الشكلية التى تميّز الكلام والفكرة الممثلين ، التى قدّمتها ، ليست ، فى رأى المنظر ، دقيقة بدرجة كافية ، ولكن هذه المنطقة منطقة فيها تتجاوز النظرية التطبيق . فمن بين آلاف الصفحات المكتوبة حول الموضوع ليس هناك الامئات قليلة فى الإنكليزية تعنى بتطبيقها على نصوص سردية . (أنظر ملهيل Mchale للإطلاع على مسح لأكثر من خمسين مناقشة للموضوع ظهرت بين 1957 و 1977) . ويستطيع أى قارىء ، بعد قراءة أية مقاله حول ملامحه الرئيسة واستخداماته (مقالات كوهن 1966 ، هيرنادى وبيكرتون Bickerton ممتازة) أن يرجع إلى الأدب التخييلى ويكتشف مظاهر بنيوية لم يكن النقاد ، حتى ذلك الوقت ، قد لاحظوها . إن المنظرين يعزلون الظاهرة لكى يمكن التدقيق فيها ، أما القراء فيجدونها فى موطنها الطبيعى ، الرواية أو القصة القصيرة ، حيث تتدفق الجمل والفقرات عبر مناطق السرد – الكلام والفكرة الممثلين والحوار الأحادى (مع علامات الاقتباس أو بدونها) بطريقة يستحيل معها ، غالباً ، معرفة المكان الذى تنتهى فيه إحداها وتبدأ الأخرى . وقد أعددت ، من أجل الراحة المرجعية ، قائمة بالأشكال النحوية الرئيسة التى من خلالها يعطينا الساردون منفذاً إلى الوعى (الشكل 6 ب) ، ولكن تلك الأشكال ليست الوحيدة المتوفرة . تبدأ قصة «غبطة» سرداً ، وفى الفقرة الرابعة تمكننا جملة من الحوار الأحادى المقتبس من استنتاج أننا كنّا ، سابقاً ، نتابع الكلمات فى عقل بيرثا . كيف انتقلنا ، ومتى انتقلنا من السرد بواسطة المؤلف إلى عقلها ؟ يمكن الإجابة على السؤال سريعاً وعلي نحو اعتباطي ،

ولكن مادام المنظرون لم يعيّنوا بعدُ الطرق النحوية التى تجعل هذا الانتقال الخاصّ ممكناً فإن الإجابة علي السؤال بطريقة مقنعة تتطلب صبراً (ڤولو سينوف ، 137 - 78 ، يقدّم بعض المفاتيح) .

إن محك نظرية أدبية ما هو نفعها ، وقد أظهرت كتب من تأليف پاسكال وكوهن أننا نستطيع أن نتعلم كثيراً عن فن السرد بدراستنا الكلام والفكرة الممثلين . وبعد أن نأخذ بنظر الاعتبار تفضيل التقديم الدرامى الذى ساد منذ زمن ريتشاردسون وباربولد (وفيما يتعلق بهذا الشأن فحتى أرسطو رأى أن على الشاعر الملحمى أن يسرد أقل ما يمكن) نستطيع أن نرى أن النقاد الذين قدّروا ، على نحو حدسى ، المباشرة الدرامية قد ضلّلوا ، ولم يُعرقلوا فقط ، حين حاولوا شرح الأمر بالإشارة إلى ثنائية المشهد / الخلاصة .

طرق تمثيل الوعى

(على أساس مؤلف كوهن 1978 ، 104-5)

	صيغة تمثيل الفكرة	المثال
الشخص الأول	الماضى مسرودا (الشخص الأول ، صيغة الماضى) ، ويكون ذلك عادة فى هيئة مذكرات ، يوميات ، سيرة ذاتية ، يتحدّث إلى شخص ما (الحوار الأحادى الدرامى) ، يكتب إلي شخص ما (رواية رسائلية) ؛ أو يخطاب القارىء . خطاب مباشر .	حين قاربتُ المنزل تساءلت عما إذا كنتُ متأخراً .
	يمثل الوعى الحاضر (أ) «الحوار الأحادى الداخلى» (الشخص الأول ، صيغة الحاضر) ، يتحدّث إلى الذات ، أو ينقل ما فى العقل نقلاً حرفيا . خطاب مباشر .	ذلك هو المنزل . تُرى هل أنا متأخر .

الشخص الثالث	السرد النفسى (ب) : يصف السرد محتويات عقل الشخصية (الشخص الثالث ، صيغة الماضى) . خطاب غير مباشر .	قاربت مارى المنزل . تساءلت عما إذا كانت متأخرة .
	الحوار الأحادى المقتبس(أ) : حوار أحادى داخل » يقتبسه السارد (سرد – الشخص الثالث ، صيغة الماضى ، أفكار الشخصية – الشخص الأول ، صيغة الحاضر) . خطاب مباشر .	قاربت مارى المنزل . «هل أنا متأخرة؟ فكّرت «هل ينبغى ان أخبرهم عما أخرنى؟»
	الكلام والفكرة الممثلة ، أو الحوار الأحادى المسرود (أ) أفكار الشخصية في لغتها الخاصة ، الشخص الثالث (كل من السرد والأفكار بواسطة الشخص الثالث ، صيغة الماضى) .	قاربت مارى المنزل ، هل كانت متأخرة ؟ هل ينبغي أن تخبرهم عما أآخرّها ؟

(أ) تدعى هذه الأنماط الثلاثة ، فى بعض الأحيان ، «تيار الوعى».

(ب) يمكن تمثيل الأفكار والمشاعر اللاواعية فى السرد النفسى فقط ، مادامت الشخصية ، حسب تعريفها ، لاتستطيع أن تعى ماهو فى اللاوعى . وتعتبر ، عادة ، الخلاصة السردية لأفكار الشخصية تقنية قديمة الطراز ، ولكن بعض مؤلفى القرن العشرين استخدموها لأنها تسمح لهم باستكشاف منطقة يجعلها التحليل النفسى فى متناول السرد . ويمكن أن يستفيد وصف العمليات العقلية من الاستعارات («التناظرات النفسية») ومن صيغة الحاضر (بوصفها وسيلة لخلق انطباع المباشرة الدرامية) . أنظر كوهن 1978: – 41-57 .

(جـ) يمطس جولس ، وبعض الكتاب الآخرين ، الضمائر وعلامات الاقتباس ، وفى بعض الأحيان الأفعال ، لكى يجعل الحدود بين خطاب السارد وخطاب الشخصية غير واضحة («ابتعد التاكسى برز المنزل مقابل سماء متلألئة . مظلماً حتى النوبان . متأخر

ربما تكفى للاعتذار حركات تنم عن الاحترام الأسلوب يستوعب الموضوع . فى حوض من ضياء الشرفة «ستيفانى ، ظننا أنك ربما نسيت!») ويمكن المناقشة ، على مستوى أعم ، بأن المقوّمات النحومة للسرد التخييلى ليست وسائل تقنية فقط تصادف أن استخدمها السرد ولكنها صفاته المميزة (هامبرجر) . تنقلنا الكلمات الثلاث الأولى من قصة همنجواى (كان الوقت الآن خارج الزمان والمكان فى العالم الواقعى إلى «هنا» و«الآن» فيما ندعوه ، على نحو ملائم ، «التخييل» .ويستخدم الصحفيون والمؤرخون هذا التحوّل (و.ج.م . برونزوير W.J.M. Bronzwaer) ، ولكنهم قد يكونون استعاروه من الأدب الذى يبقى الميدان الوحيد حيث يوجد هذا التحوّل بصورة اعتيادية .

وتضيف بانفيلد مناقشة أخرى إلي المناقشات التى تزعم أن هناك اختلافاً حاداً بين لغة التخييل ولغة الواقع ، فهى تقول بأن الجمل فى الأدب التخييلى ، بخلاف الجمل فى اللغة الاعتيادية أو الخطاب الاعتيادى ، لاتستخدم من أجل التواصل الذى يفترض ، دوماً متكلماً / كاتباً وسامعاً / قارئاً . وتؤدى مناقشتها (المبنية على تحليل نحوىّ دقيق) إلى نتيجة مؤداها أنه ليس هناك ، على نحو تام ، شخص يسرد راويا لنا شيئاما ، وجمل مثل «ماذا كان لديها تقوله ؟» تفصل الضمائر عن ترابطها الاعتيادى مع متكلم أوآخر . وبناء على ذلك يُحرّر الوعى والذات من «أنا » ، ويسمح لنا ، نحن القراء ، بأن نجرّب شيئاً ماكنّا نستطيع ، بخلاف ذلك ، أن نجربه في هذا العالم : الذاتية المحرّرة من صلاتها مع أجسادنا وأصواتنا الخاصة . وقد يكون ظهور التخييل فى القرن السابع عشر ، كما توحى به بانفيلد ، مرتبطاً بطرق جديدة فى فهم النفس .

إن لنظرية هامبرجر وبانفيلد ، والتى يساندها بينفينست (قارن الشكل 5 أ) ، نتائج مهمة على مظاهر أخرى فى السرد . ويحاول بعض النقاد أن يصنفوا الموثوقية فى المسرودات المبنية على سرد الشخص الثالث على افتراض مفاده أن اليوميات أو الرسائل تحتوى ، بالضبط ، على ما كتبته شخصية ما ، والحوار الأحادى المقتبس مؤشر أقل دقة إلى ما قيل ، وقد لاتكون خلاصة المؤلف الضمنى لحادثة ما ، أو وصفه

لأفكار شخصية ما ، دقيقاً تماماً .، وإذا كانت هامبرجر على صواب فإن العالم التخييلي الذى يخلفه سرد الشخص الثالث مفترض الوجود خارج نطاق أية تساؤلات تخصّ موثوقيته ، أما الاقتباسات فليست أكثر ، أو أقلّ ، دقة من الخلاصة السردية ، مادامت لا توجد حقيقة يمكن ، بالقياس إليها ، أن تكون هذه «الجمل التى لايمكن نطقها» صواباً أو خطأ .

وتقود هذه النظرية ، إذا حُملت إلى نهايتها المنطقية ، إلي نتيجة مثيرة للخلاف ، فإن الشخص الأول السارد ، الذي يشاهد الفعل الذي يصفه أو يشارك فيه ، لايستخدم التحوّل فى صيغة الفعل وكلمات الإشارة المحوّلة والمنفذ إلى عقول الآخرين ، وهو صفات تميزّ الأشكال التى تستخدم الشخص الثالث السارد . وإذا كانت تلك هى العلامات التى بواسطتها نتعرّف على التخييل ، وإذا كان الشخص الأول السارد – بخلاف نظيرة الشخص الثالث ، قد يُخطىء الفهم أو يكذب (يمكن تقرير ذلك بمقارنة الحقائق التى يقدمونها بالتفسيرات التى يوفرونها) فبأى المعانى يمكن تسمية سرد الشخص الأول تخييلاً ؟ إن إجابة هامبرجر إجابة مطلقة : إنه ليس تخييلاً . مادام «أنا» الذى يكتب فى هذا الشكل يستخدم تقاليد اللغة الاعتيادية ويخاطب شخصاً ما فإن الخطاب يدّعى ، ضمناً ، أنه حول العالم الواقعى ، وفى الحقيقة أن هذا أحد أسس موثوقيته ، وذلك كمالاحظت باربولد . وبناء على ذلك يقول هامبرجر إن المسرودات التخييلية التى تستخدم الشخص الأول السارد هى «بيانات عن واقع مزيف» .

ويبدو هنا أن منطق الألسنيات يؤدى إلى نتائج لا تعزّزها التجربة . تظهر بانفيلد أن بعض مسرودات الشخص الأول السارد تستخدم «الآن» اللازمانية الخاصة بسرد الشخص الثالث فى سرد تجارب الماضى ، معلمة لانفصال بين «أنا» الذى يحكى و«أنا» المختلفة فى الماضى . وتستخدم مسرودات الشخص الأول ، فى بعض الأحيان ، الأسلوب غير المباشر الحرّ (الحوار الأحادى المسرود) ، وذلك كما أظهر كوهن . وفى هذه النواحى ، على الأقل ، تستخدم أشكال الشخص الأوّل تقاليد «التخييل» كما

هي عند هامبرجر ويمكن أن تعتبر القصص التى تشتمل على سارد يخاطب جمهوراً (تعرف فى اللغة الروسية بـ«skaz» تستخدم قصة أو هنري O.Henry المعنونة «قصة الشعر» وقصة مارك توين المعنونة «الضفدعة القافزة المشهورة من مقاطعة كالافيراس» هذا الشكل تخييلاً درامياً شبيهاً بالمسرحيات .

إن فى الفصل المطلق بين مسرودات الشخص الأول ومسرودات الشخص الثالث ما هو ضدّ البديهي ، ولكنّ له ، على كل حال ، فضيلة واحدة ، هي أنه يلفت الانتباه إلى حقيقة وجود فرق صريح بين الاثنين بصرف النظر عن أيهما (لدي المنظرين الفرنسيين فى الأكثر) أدى إلى هذا الالتباس غير الضروري . لانستطيع الشك فى موثوقية الشخص الثالث السارد الذى يثبّت ، خارج نطاق الشك أو السذاجة ، الشخصيات والوضعيات التى يوجدها (مارتينيه – بوناتي Martincz - Bonati ، 21-42 ؛ كلاوينسكى . ومن ناحية أخرى ، قد تبرهن أى من مسرودات الشخص الأول على أنه لايمكن الاعتماد عليها لأنها تصدر عن ذات متكلمة أو كاتبة تخاطب شخصاً ما . وهذه هى حال الخطاب الذى فيه ، كما نعلم ، تخلق إمكانية قول الحقيقة إمكانية سوء الفهم وسوء الملاحظة والكذب .

بنى التمثيل السردى : البؤرة

تصحح هامبرجر وبانفيلد ضعفاً فى التقارير السابقة عن وجهة النظر بواسطة توفير تحليل دقيق للزمان وصيغة الفعل . وهما يناصران جدال الشكلانيين حول كون السرد التخييلى مختلفاً ، على نحو صريح ، عن الاستخدامات غير الأدبية للغة فى كونه لم يُبدع لتبليغ رسائل إلى جمهور ، وقد أظهر هيرنادى وباسكال – وفوق الجميع كوهن – بواسطة إدخالهم تحليل الكلام والفكرة الممثلين إلى النقد الأميركى ، أن السرد الحديث لايتكوّن من نمطين من الخطاب (محاكاتى وإخبارى ، العرض والسرد) ولكن من ثلاثة أنماط ، وأن النمط الثالث حاسم فى فهم التقنية السردية .

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد الثلاثة قد يعترضون ، بالنظر إلى اختلافاتهم ، على جمعهم سوياً فهم يشتركون فى التأكيد على أهمية لغة السرد ، وهو أمر يعارضه الكثيرون ويتقبل أكثر معارضيهم تجانساً كثيراً مما يقول أولئك ، ولكنهم يحاولون الذهاب أبعد منه بواسطة اختبار مظاهر السرد التى لم يناقشوها . نحن نعلم ، مسلّمين بأهمية العلامات اللغوية التى تخبرنا بأننا نقرأ أدباً تخييليا وأهمية التقنيات البارعة لنقل الوعى أن تلك ليست الاستعمالات الوحيدة للغة التى يشتمل عليها سرد قصة ما ، فتقودنا أكثر الروايات داخل عقول الشخصيات وخارجها باعتبار ذلك جزءًا من تصميم أشمل . وإلى حين نرى كيف ترتبط دخيلة الفكرة بالفعل والتفاعل سيساء فهم الهدف من الوسائل التقنية لوجهة النظر ، تلك الوسائل التى غالباً ما تدرس منعزلة عن سواها .

وقد يجعل الساردون كتاباتهم بمعزل عن الواقع عبر الزمان وصيغة الفعل فى جمل معينة ، ولكن هناك جمل أخرى تفتقر إلى علامات التخييلية تلك ، وتستخدم ، مباشرة ، لغة الخطاب والتواصل . وإنّ أىّ سارد لايمكن موضعته فى الزمان والمكان يخلق عالماً تخييلياً يحتوى على شخصيات يكون ذلك العالم ، فى نظرها ، واقعاً . ولكى نفهم الأهمية الوظيفية لوجهة النظر علينا أن نوسع مدى معناها لكى يتضمن العلاقات بين الشخصيات بالإضافة إلى علاقات الشخصيات بالسارد فكلّ شخصية تستطيع أن تهيّىء منظوراً للفعل ، تماماً كما يفعل السارد .

وقد أهملت البيانات التقليدية فى معالجتها الشخص النحوى والمنفذ إلى الوعى ، باعتبارهما الصفات المحدّدة لوجهة النظر ، تمييزاً حاسماً ، فالمنفذ إلى الوعى له معنيان : يستطيع شخص ثالث سارد أن ينظر داخل عقل شخصية ما أو ينظر من خلاله ، فى الحال الأولى يكون السارد هو الملاحظ وعقل الشخصية هو الملاحظ ، أما فى الحالة الثانية فالشخصية هى الملاحظة والعالم هو الملاحظ ؛ ويبدو أن السارد قد فوّض إلى الشخصية وظيفة الرؤية ، كما لو كانت قصة يسردها الشخص الأول ، وتتضمّن تعبيرات مثل «لاحظت .. ثم أدركتُ» ، قد أعيدت كتابتها بسرد الشخص الثالث (لاحظتْ .. ثم أدركتّ») .

لقد اقترح هذا التميز بين «بؤرة السرد» (مَن يكتب؟) و«بؤرة الشخصيات» (من يلاحظ؟) ، لأول مـــرة ، كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بين وارين Robert Penn Warren عـام 1943 ، ثم طوره ، علـى نحـو تـام ، جينيت عام 1972 . وهذا التمييز حاسم لبيان ملائم عن السرد كُلى المعرفة ، والذي نزع النقاد الأسبقون إلى تجاهله وحتى الانتقاص منه . لقد وجده جيمس وخلفاؤه مسهباً وغير منضبط لأنه يفتقر إلى الوحدة الواضحة (والأبسط) الموجودة فى السرد التصويرى . إنهم قادرون على شرح مزايا قصة مثل «غبطة» لامزايا قصة «حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة» ، القصة التى تقفز من بؤرة أو منظور إلى أخرى (آخر) دونما منطق واضح .

فى بداية قصة همنجواى نرى المشهد من خلال عينى السارد الذى ، بعد الحوار الافتتاحى ، ينحدر عائداً إلى الماضى ويعطينا منفذاً بصرياً إلى داخل خيمة آل ماكومبر ، ثم يعيدنا بعد ذلك إلى المشهد الذى افتتحت به القصة ، وبعد ملاحظة يبديها ولسون نجد الجملة التالية : «نظرت مسزماكومبر بسرعة إلي ولسون» ثم نجد ، بعد سطور قليلة : «نظرت إلى كلا الرجلين كما لو لم تكن رأتهما من قبل . أما أحدهما ، الصياد الأبيض ولسون ، فقد عرفت أنها لم تره قط ، قبل ذلك ، رؤية حقيقية .» ثم يوصف ولسون كما تراه عيناها . يبقى «الصوت» هو نفسه ، ولكن التبئير فى المشهد يتحوّل من السارد إلى الشخصية . وقد يبدو هذا المقطع فى نظر بعض النقاد غير متقن تقنيا وذلك على أساس الخط التالى من التفكير : أراد همنجواى أن يصف ويلسون ، ولكنه عرف أن الوصف السردى قديم الطراز وغير درامىّ ، ولذلك احتال للأمر بأن جعل مارجريت ترى ولسون ، ولكن هذه خدعة مستحيلة مادامت سبق لها أن عرفت كيف يبدو ولسون . وحاول همنجواى ، مدركاً ذلك ، أن يبرّر الاستحالة بقوله إنها نظرت إليه كما لو لم تكن رأته قط . إنّ السرد كلّى المعرفة حافل بمثل هذه الاحتيالات ، وذلك دليل علي نواقصه .

وينتج هذا النوع من النقد عن فشل فى فهم نظام التمثيل المبنى على البؤرة ، وقصة همنجواى عرض رائع لوسائله ، إنها تتضمن نظرات شاملة الرؤية ، ولقطات

مقرّبة ، ولقطات اقتفاء الأثر (نظرة ولسون إلى مارجريت حين يغادر هو وفرانسيس منطقة المخيمات فى سيارة) ولقطات تقترب بسرعة (أصبح الجاموس أكبر فأكبر حتى استطاع أن يرى هيئة أحد الثيران ، هيئة جرباء عديمة الشعر رمادية ، وكيف كانت رقبة الثور جزءاً من كتفيه) . ومثل هذا التنويع ، الموجود أيضاً لدى تولستوى ، يقودنى إلى التشكك فى أن المسرودات قد تكون مصدر الموارد البصرية المتنّوعة فى الأفلام ، وليس العكس . ويستخدم همنجواى حتى الأسد بوصفه مبئراً : «كان الأسد مايزال واقفاً وهو ينظر بجلال وبرود نحو هذا الشيء الذى أبصرته عيناه فى هيئة صورة ظلية ، منتفخا مثل كركدن غير اعتيادى » إن خطوة ماكومبر الوحيدة الحاسمة ، مبعداً نفسه عن الصورة الظلّية للسيارة (نتيجة لنسيانه إطلاق صمام الأمان فى بندقيته) هي نقطة التحوّل الأولى فى القصة ، فهى تجعل الأسد يراه ويتحرّك قبل أن يطلق هو النار ، وتعتمد هذه الواقعة علي فهم بصرى دقيق للمشهد .

وبالنظر إلى عناية همنجواى بتقديم منظورات بصرية فإن وصف مسزماكومبر لولسون جدير بالاعتبار مرة أخرى . يشبه ويلسون مرشحاً لدور سانتا كلوز فى حفلة مدرسية لتوزيع الدرجات ، ولفرانسيس ، من ناحية أخرى ، صفات بطل تلفزيونى . لم تكن مارجريت قد رأت ويلسون حقاً قبل عرض شجاعته فى مواجهة الأسد لأنها ، مثل أغلبنا ، تحكم على الناس على أساس مظهرهم البدنى . وحينما تدفع إلى مقارنة الرجلين من وجهة نظر هى جديدة عليها فإنها يجب أن تعيد تشكيل العلاقة بين العلامات البصرية والمعنى الداخلى .

وبعد أن جعل جينيت (1972) البؤرة موضوعاً للاهتمام النقدى قام ميك بال Mieke Bal بتحسين مخططه النظرى (1977) ، واقترح پيير فيتوكس Pierre Vitoux تحسينات إضافية فى المفهوم (1982) ، ووافق على ذلك نقاد آخرون كثيرون من ذوى التوجه البنيوى أو السيميائى . وقد ناقش الناقد الروسى بوريس أو سبنسكى الموضوع نفسه بطريقة أقل شكلانية ولكنّها كاشفة بدرجة مساوية وذلك فى مؤلفة المعنون «جماليات التكوين» (1970) .

وعلى الرغم من أن الكلمات المستخدمة قد تختلف فإن المفهومين الأساسيين المتضمنين فى دراسة التبئير هما مفهوم المبئر (الملاحظ) والمبأر (الملاحظ) . وإذا تضمنت قصة ما أكثر من مبئر واحد فإن التحول من أحدهم إلى الآخر يغدو مظهراً من مظاهر البنية السردية . إن المبئر» ، بالإضافة إلى تسجيله العالم الخارجى ، قادر على ملاحظة الذات (مثلاً : «حب ماكومبر زند البندقية حتى ظنّ أن إصبعه ستتكسر») . وهو قادر ، بالإضافة إلى ذلك ، على التأمل – التفكير فيما يُرى وتقرير مجرى الفعل . وللمبئِّر ، فى الوظائف الثلاث جميعها : بصفته ملاحظاً أو ملاحظاً للذات أو متأملاً فى الذات ، الخيار فى إخفاء محتويات الوعى أو كشفها ، والقرار حول هذا الأمر حاسم غالباً ، فى الأدب كما فى الحياة ، ولكنّ هذا لايغير حقيقة مؤداها أن من يتحدث عن شخصية أخرى فى قصة ما هو مبئر بقدر من يفكر التفكير نفسه لكن يبقي صامتاً . وبناء على ذلك فإن مفهوم التبئير يهيىء الوسيلة لتكامل الوعى والحوار فى وصف البنية السردية .

ولايكاد يكون ضرورياً ، فى قصة همنجواى ، إظهار أنّ المبئر ، في مقاطع كثيرة ، هو السارد وهناك ، سوى ذلك ، اختلافات واضحة في استخدام تبئير متنوّع . إننا نعرف ولسون بوصفه ملاحظاً ومتأملا للذات ، ونعرف فرانسيس ، على نحو أقل شمولاً ، بوصفه ملاحظاً وملاحظا للنفس (مع مقاطع موجزة قليلة من تأمل الذات) ، ونعرف مارجريت بوصفها ملاحظة فقط . نحن نعرف أن ولسون لايقول كثيراً عما يفكر فيه وأن فرانسيس يفعل ذلك فى أكثر الأحيان ؛ وكل ما نعرفه عن أفكار مارجريت هو ما تقوله . إن تعاطفنا ، عموماً ، مجنّد لمناصرة أولئك الذين نعرف أفكارهم . ويميل معظم القراء إلى أن يصفوا فرانسيس بالجبان بناء على تشخيص السارد له ، وذلك بعد أن يعلموا ما فكّر فيه وشعر به خلال صيد الأسد . ولكن لاتوجد إمكانية كهذه للتعاطف مع مارجريت التى يجب أن تبقى أفكارها غير مسجلة للمحافظة على النهاية الملغزة . وبالإضافة إلى ما يمتلكه الشخص الثالث السارد من منفذ غير طبيعى إلى عقول الآخرين ، تظهر فى القصة علامة تشى بالمعرفة الكليّة ، وهى التعليقات على ما لم تفكر فيه الشخصية .

وحين لايعالج التبئير بوصفه مقولة مستقلة فى تعريف وجهة النظر يغدو السرد كلّى المعرفة نوماً من المستودع ممتلئاً بمدىً واسع من التقنيات السردية المتميّزة عن بعضها . وقد يرى السارد «مع» شخصية أو أكثر مقدّماً ما يرون كما لو كان ينظر من خلفهم إلى ما ينظرون إليه . إن التحوّل من موقع إلى آخر لايدل ضمناً على المعرفة الكلية بالمعنى الاعتيادى (المنفذ إلى الوعى) ، ولكن ليست لدينا كلمة أخرى لتسمية هذه الوسيلة التقنية . وحتى إذا ظهر السارد وكأنه قد عبر الخط الفاصل بين العالمين الداخلى والخارجى مستخدماً تعابير كهذه : «لاحظت» أو «دهش لرؤية» فإننا لا نملك دليلاً قوياً على أن هذا قد حدث فعلاً لأننا ، جميعاً ، نستخلص نتائج كهذه مما يفكّر فيه الآخرون بعد ملاحظتنا ردود فعلهم دون ادعائنا بامتلاك منفذ إلى عقولهم .

إن التمييز المطلق بين الشخص الأول السارد ، المقيّد بأحوال المعرفة فى العالم الواقعى ، وأشكال الشخص الثالث السارد التى يستطيع فيها السارد ، نظرياً ، أن يعرف كل شىء (ولكن قد يجّدد نفسه بمعرفة جزئيـــة) ينهـار عند الممارسة . يصف أو سپنسكى الشخص الثالث السارد فى الحرب والسلم بأنه «إنسان ذو عقل نفاذ وذكى ، له ما يحبه وما يكرهه ، وله تجاربه الإنسانية الخاصة ، والمعرفة المحدودة المتأصلة فى كلّ الناس (109-10) . وهو ، فى عدّة مشاهد ، مجرّد ملاحظ داهية ، ومَن نثق بملاحظته وحكمته . وهو قد يستخدم تعبيرات مثل «بدا أن الناس فى الغرفة يتعّرفون عليه» أو «بدت مروّعة لما قاله» ، مجارياً التحديدات المفروضة على شخص أول سارد يدّعى أنه كان حاضراً . وهو يملك ، في بعض الأحيان ، منفذاً إلى ما تفكر فيه الشخصيات . ماذا نفعل بانتهاكات كهذه لمقولاتنا ؟ ينبغى ، على الأقل ، أن نقرّ بأن بِنى التمثيل فى السرد لايمكن أن تقلّص إلى وجود لغوى ، وأن «البؤرة» ينبغى أن تعالج بوصفها مكوناً مستقلاً من مكونات وجهة النظر ، جنباً إلى جنب مع الشخص النحوى فى السارد والمنفذ إلى الوعى .

لغات السرد وأيديولوجياته

يستخدم المنظرون تمييزات واضحة لتعيين هوية الظواهر التي ، بخلاف ذلك ، تمرّ دون أن تُلاحظ ، ولكن الوضوح يُنجز دوماً مقابل ثمن . حينما تركز على مظاهر معينّة في طريقة السرد فإن مشهد السرد ، بوصفه كلاً ، يغدو غير واضح . إنني ، بعد أن حاولت إظهار عدم إمكانية الاستغناء عن النظريات التقليدية والنحوية والبينوية - السيميولوجية لفهم وجهة النظر ، أريد تعيين محدودياتها من منظور الناقدين الروسيين فولوسينوف وباختين .

إن النظريات التي ناقشتها ، على الرغم من اختلافاتها عن بعضها ، نظريات تحليلية ، فهي تبدأ بثنائيات (السارد أو الشخصية ، سرد الشخص الأول أو سرد الشخص الثالث ، داخل العقل أو خارج العقل ، مبئر - فاعل أو مُبأر - مفعول) وتنتهي بتصنيف . وخلال عملية القراءة نحن نعي هذه الأقسام بدرجة أقلّ مما نعي التأثيرات التي تنتج عن تفاعلها ويناقش أوسپنسكي هذا الموضوع (101-129) ، ولكن يبدو أن هناك شيئاً ناقصا حتى بعد إضافته الايديولوجية إلى قائمة الملامح التي تميز وجهة النظر . إننا لانجرّب السرد بوصفه خلاصة وافية لمقولات ولكن بوصفه حركة كلية تتميّز أجزاؤها على أحسن نحو ، في تعبير «وجهة النظر» في أكثر معانيه عمومية : مجموعة من المواقف والآراء والاهتمامات الشخصية التي تكوّن الموقف العقلي أو العاطفي لشخص ما في علاقته بالعالم . ولاتتجسّد هذه الكليّة ، التي تكون من المقولات لكن تتجاوزها ، في اللغة (بوصفها وحدة مجردة يمكن دراستها نظرياً) ولكن في «اللغات» التي يُعبَّرُ من خلالها عن وجهات نظر مختلفة .

إننا جميعنا ، خبراء في تمييز اللغات المتنوّعة التي تشكلّ عالمنا الاجتماعي . ويلاحظ باختين أننا في الحياة الواقعية نلتقط ، على نحو حساس جداً ، أصغر تحوّل

فى طبقة الصوت وأضال مقاطعة فى الأصوات فى أىّ شىء ذى أهمية لنا من خطاب الحياة اليومية العملية لشخص آخر (1929-201) . ونحن نجد ، على الصفحات الافتتاحية لصحيفة ما ، اللغات المتمايزه لكتّاب الأعمدة السياسية المتنافسين وكتّاب الرسائل إلى رئيس التحرير . إن وضعية واحدة أو حادثة واحدة توصف بكلمات وأساليب مختلفة جدّاً «يواجه الناثر عدداً وافراً من الطرق الضيقة والواسعة والممرات التى رسمها الوعى الاجتماعى فى الشىء (باختين 1934 - 35 ، 278) . ليست الكلمات ، مع القيم والمواقف التى تدل عليها ضمناً ، قابلة للفصل من الأشياء التى نعرفها منفصلة عنها ، فالكلمة موجودة فى الشىء الذى نجربه دوماً من وجهة نظر أو أخرى . وعملية أن يغدو المرء فرداً مستقلا هى ، في أغلبها ، عملية تعلّم لغة خاصة بنا ، محررين أنفسنا من التكرار الأوتوماتيكى لكلمات وتعبيرات نشأنا معها ، مختارين طرقاً للتسمية من أنواع الخطاب المتوفرة (لأننا لانستطيع التواصل إلا باستخدام التقاليد) ، ولكن جامعين معها مقاصدنا الخاصة ، وذلك من أجل أن نتكلّم بصوتنا الخاص .

تستخدم لغات العالم العادى المتنافسة لنقل الأفكار والمواقف ، وهى تخاطب بعضها عبر خطوط كتلك التى تفصل الأعمدة فى صحيفة مانعة الخطابات المتعارضة من اختراق الحدود التى فى إطارها تعلنّ حقيقتها . إن هدف الرواية ، فى نظر باختين ، هو تمثيل هذه الاختلافات لكى تغدو مرئية والسماح لها بالتفاعل . وليست مقوّمات اللغة التى تعنيه أسلوبية أو نحوية ؛ إنها «تلك المظاهر ، فى حياة الكلمة ، التى تتجاوز حدود الألسنيات» (1929، 181) .

حين يناقش النقاد أسلوب همنجواى ، على سبيل المثال ، فإنهم عادة ينبهون إلى بساطته ووضوحه المطّردين ، وهم ، من وجهة نظر لغوية صرفة ، مصيبون . ولكنّ «حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة» ، منظوراً إليها بعينى باختين ، ساحة قتال أو كرنڤال من لغات متنافسة ، فإننا نجد نبرة عمود المجتمع الرقيقة المتكلفة والمكتظة بالكليشيهات : «كانا يضيفان أكثر من نكهة المغامرة إلى «رومانس» حبّهما المحسود

كثيراً والباقى أبداً برحلة صيد فيما عُرف بأفريقيا السوداء ..» هناك وصف لفرانسيس ، باعتباره ممثلاً للطبقة العليا ، كان يمكن أن يقال فى ناديه فيما عدا كون صوت السارد يعيد تعبيراً واحداً ، مثل قلم فى اسطوانه ، لكى يضائل من شأن فرانسيس : «عرف صيد البط ، وصيد السمك ، السالمون والسالمون المرقط ، والبحر الكبير ، عرف كثيراً عن الجنس فى الكتب ، فى كتب كثيرة ، كتب كثيرة جدًا ، عرف عن كلّ طرق المغازلة ... »

لايمكن التعبير عن بعض الأفكار إلا فى لغات أجنبية وذلك بسبب الصلة الحيوية بين اللغة والشفرات المختلفة التى نحيا بواسطتها . فلكى يبلغ ولسون إحساسه بواجب الصياد نجده يلجأ إلى الكلمة السواحلية «شورى» ولكى يسمىّ علاقته الاجتماعية بآل ماكومبر («ماذا سماها الفرنسيون ؟ نظرة متميزة») . ونجد ، فى قلب القصة ، أن وجود ولسون الكلى ، «الشىء الذى كان به يحيا» ، إنما هو قطعة من اللغة – قول مقتبس من شكسبير . وكونه يسبق المقتبس ويتبعه بلغة تجديفية فظة («جيد إلى أقصى حدّ) Damned good . لنر ما إذا كنت أستطيع أن أتذكره . آه ، جيد إلى أقصى حدّ») يظهر كلاً من ارتباكه فيما يتعلق بالبلاغة البطولية واندماجه فى الطبقة الاجتماعية التى «توثق» خطابها بالقسم بين كلمة وأخرى . وفى هكلبرى فن ، التى يمكن قراءتها بوصفها هجوماً نظامياً على كل المحاولات لتلطيف الاختلافات اللغوية (التى هى فى الحقيقة اختلافات أيديولوجية) ، تخدم المقتبسات من شكسبير هدفا آخر .

إن تصادم اللغات المتباينة هذا هو ما يدعوه باختين تعدّدية لغوية ، فلسارد همنجواى أسلوب ، ولكنّه يؤكدّ على الاختلافات اللغوية بدلاً من تلطيفها «إن كلمات المؤلف التى تمثل كلام الاخر وتؤطره توجد له منظوراً ، فهى تفصل الضوء عن الظلّ ، وتوجد الوضعية والأحوال الضرورية له لكى يبرز ، وهى ، أخيراً ، تنفذ إلى دخيلة كلام الآخرين ، حاملاً إلى داخله لهجاتهم وتعابيرهم الخاصة ، وموجداً لها خلفية مُحاورة » (باختين 1934-35 ، 358) . وليس الحوار ، عند باختين ، تغييراً فى المتكلمين فقط ، بل

تنبعث صفته الأساسية ، فى الحياة كما فى الأدب ، على أوضح نحو من عدم التوافق ، حين تغدو طريقة قول الأشياء هدفاً للتنافس بقدر ما هى موضوع للنزاع . إن كلمات الآخر تقطع لغتنا فى العمق وتخترقها ، ونحن نعيدها فى هيئة حجة معاكسة أوتوبيخ ساخر . وفى قصة همنجواى تؤنب مارجريت فرانسيس : «ستتأدّب » «أتأدّب ؟ تلك طريقة للتكلّم . أتأدّب» «نعم ، تأدّب» «لماذا لاتحاولين التأدّب ؟» فمارجريت تعامل فرانسيس بتنازل (نحن نقول للأطفال «تأدبوا») ، ويقاطع فرانسيس افتراض السلطة لدى مارجريت باستخدام كلمتها الطفولية لتسمية مصدر غضبه – خيانتها . إن كلمة «تأدّب» ، التى لها ، فى نظر اللغوى معنى ثابت بدرجة معقولة ، تصبح حيّة بطرق غير متوقعة ضمن قرائن التخييل الذى هو نفسه حياة اللغة وقد جعلت مرئية .

ويظهر نوع آخر من الحوار فى مقاطع من السرد ، والمحاكاة الساخرة واحدٌ من أشكاله الواضحة حيث يضع المؤلف لغة أخرى إلى جانب لغة السارد مبرزاً بذلك صفاتها المميّزة ، وذلك كما فى استخدام همنجواى عمود المجتمع . ويعتقد باختين أن الفصل الصارم بين الأساليب هو صفة مميزة للثقافات التى تخضع الفرد للدولة والتى تضع حدوداً بين لغة مُقرّة وأى خطاب يختلف عنها . ونادراً ما أنتجت المجتمعات الغربية لغة سائدة من هذا النوع ، وهذا سببٌ أدى إلى استبدال المؤلفين السلطويين بساردين منتدبين لايمارسون سيطرة لفظية أو تقويمية على الشخصيات ، ويسمحون ، بدلاً من ذلك ، للشخصيات بأن تتكلم لغتها الخاصة . ويكوّن الكلام والفكرة المثلان ، حيث يصعب غالباً معرفة منتهى كلام الشخصيات ومبتدأ كلام السارد ، مثلاً جيّداً ، عند باختين ، لكيفية تفاعل أنواع مختلفة من الخطاب (أنظر أيضا فولو سينوف 1930 ، 20-21) وقد ينفذ أسلوب السارد إلى صميم أفكار الشخصية ملوّنا إياها بالسخرية ، ومن ناحية أخرى يبدو غالباً أن السارد عبر نوعٍ من العدوى الأسلوبية ، قد التقط كلمات من الشخصية (كوهن 1978 ، 32 - 33) . وفى قصة مانسفيلد يبدو أن خطاب السارد قد أصابته عدوى خطاب بيرثا مقرّبة المسافة بينهما .إن التمييزات القاطعة ، مثل

التمييز بين الشخص الأول السارد والشخص الثالث السارد ، هى غالباً أقل أهمية من المسافة بين أنماط الخطاب ، مادامت الأخيرة قادرة على طمس الحدود التى يوحدها النحو .

ويصر باختين على أنّ الألسنيات وحدها لاتستطيع تعيين حدود كهذه ، فغالباً ما ينبهنا تعبيرٌ أو مجرد نغمة أو انعطافة ، إلى تحوّلات أو اختلاطات فى وجهات النظر «لم تكن هناك رائحة رجل تنتقل نحوه» – الجملة سرد الشخص الثالث ، ولكن يبدو أن الملاحظة تأتى من الأسد . إن تفاعل اللغات والمنظورات المتمايزة يخلق خطاباً «مزدوج الصوت » ، جاعلاً إيانا نعى المظاهر البارزة فى كلّ منهما .

وتنبعث متضمّنات نظرية باختين واضحة فى تعريفه الرواية بأنها شكل «هجين» : إنها «نسق مرتب فنيا ليجعل لغات مختلفة تحتك ببعضها» (1934 - 35 ، 361) . وحين تتصوّر الرواية محاكاة أو تمثيلاً للحياة يُصادف أن يكتب (النظرة التقليدية) فإنها تجرّد قبل كلّ شىء ، من لغتها التى توضع جانباً لتناقش تحت عنوان «الأسلوب» ؛ ثم تفصل الشخصيات عن السارد (كل منها ذاتية شخصيّة متفرّدة) من أجل معالجة تصنيفية بوصفها مبئراً (فاعلاً) أو مُبْأَراً (مفعولاً) ، خطاب السارد أو خطاب الشخصية داخل العقل أو خارجه . ويعتبر باختين الشخصيات والسرد «مناطق لغوية» قد تشترك فى المواقف والالتزامات الاجتماعية ؛ وهو يكتشف ، من ناحية أخرى ، داخل شخصية واحدة أو صوت سردى واحد ، انقسام الولاءات الذى ينتج عن التفاعل الأصيل مع لغات الآخرين . وليست هذه الكتلة المتزاحمة من اللغات المتباينة نتيجة ثانوية عرضية «لفاعلين» يواجهون «مفعولين» ؛ إنها نبض الحياة الذى منه نشتق طرق التسمية التى تجعلنا أفراداً وتكوّن نظرتنا إلى العالم «إن صيرورة الفرد الايديولوجية ، وفقا لهذه النظرة ، هى عملية تمثّل كلمات الآخرين على نحو انتقائى ، تماماً كما تمثّل ولسون المقطع من شكسبير (1934 - 35 ، 341) .

طالما بدت كلمة «الايديولوجية» متطفلاً أجنبياً فى لغاتنا اليومية والتنظيمية وموطنها الأصلى هو النظرية السياسية حيث تشير ، أحياناً ، إلي دوافع خفية وعوامل لانعيها تؤدى إلى وعى زائف . ويستخدمها باختين ليشير إلى «طريقة خاصة فى النظر إلى العالم ، طريقة تكافح من أجل دلالة اجتماعية » ، وهى ، بهذا المعنى قريبة من المعنى الاعتيادى لـ «وجهة النظر» ، ومايضيفه إلى التحليلات الأكثر تقنية هو وعى بأن محتوى التخييل لايخترق الشكل فقط وإنما يكوّنه أيضاً ، وبمركزية اللغة فى أية مناقشة للسرد .

لقد بقي منظور واحد في مشهد السرد تجنَّبتُه حتى الآن ، وهو الشخص الذى لا يظهر أبداً داخل المشهد ، ولكنه مع ذلك حاسمٌ لوجوده كالكاتب تماماً : إنه القارىء ، أو القراء على الأصح – الذى ، كالنقاد ، يرى المشهد بطرق مختلفة جداً .

من الكاتب إلى القارىء

التواصل والتفسير

إذا أصغينا بعناية ، في رأى باختين ، فإننا يمكن أن نسمع في المسرودات نوعين من الحوار غير تلك الحوارات المتضمنة في علامات الاقتباس . ويستطيع الكاتب ، من خلال النغمة المحدّدة في السرد ، أن يشارك في محادثة ضمنية مع الشخصيات ، متعاطفاً معها أو مضيفاً معانى إضافية ساخرة إلى ما تقوله . ويستطيع ، من خلال المحاكاة الساخرة والمحاكاة الأسلوبية ، أن يعلّق بطريقة غير مباشرة على المؤلفين الآخرين والاستخدامات التقليدية للغة . ونحن نتعرّف على تأثيرات كهذه لأننا نعرف قدراً كبيراً حول كيفية استخدام اللغة في الأدب وفي الحياة . وينتج تفاعل معرفتنا اللغوية مع الكلمات على صفحةٍ ما حوارات أخرى . وعلى الرغم في أننا لا نجيب الكاتب فإننا نشعر أنه يخاطبنا ، ونحن نثبت موجودية القصة بوضع الأسئلة عما نقرأ والإجابة عنها (حتى إذا كان ذلك على نحو غير واعٍ) . ويسهم أولئك الذين يتحدثون أو يكتبون عن المسرودات في القرينة الحوارية الكلية للأدب ، حيث يستتبع إنتاج الكلمات خلق قيمة ، وذلك من خلال العمل ومتعة الفهم .

وحالما يدخل القارىء مشهد السرد فإننا لا نتمالك أنفسنا عن رؤية المشهد من منظور جديد . ولانحتاج إلي التعرّف على المقوّمات النحوية للكلام والفكرة الممثّلين لكى نجرّب تأثيراتها ، أكثر من حاجتنا إلى دراسة الصوتيمات لكي نستخدم اللغة . وليست التقنيات السردية ، رغم كل شىء ، غايات في ذاتها ، وإنما هى وسائل لتحقيق تأثيرات معينة ، ولانستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما إلا في علاقتها بما تفعل ، وفى حين تتنوع أهداف القراء والكتاب فإنها لايمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى .

تلك نقطة أصرّ عليها وين بُوث في كتابه المعنون « بلاغة التخييل » (1961) ، إذ عارض النظرات النقدية السائدة التى أكدت على المقوّمات الشكلية للأدب ، واعتقدت ،

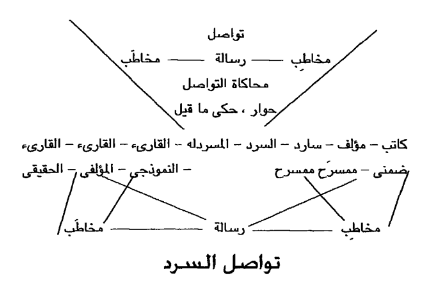
كما لو كان ذلك بنداً من بنود الإيمان ، أن أحسن الروايات غامضة ، وجادل بأن التخييل شكل من التواصل ، ولم يعن بذلك أن على الكتاب أن يحاولوا البرهنة على فرضية ، ولا تصوّر التواصل باعتباره محدوداً بنقل معنى تناسبى . إن الاستجابة العاطفية ، المهمة فى الأدب الكلاسيكى قدر أهميتها فى الأدب الشعبى ، جزء مما يثيره الكتاب ولايمكن أن تنفصل عن القيم والمواقف . وكان أحد أهداف هجومه الجماليات ذات الثقافة الرفيعة التى ازدرت الانشغال العاطفى بوصفه تلويثاً لنقاء الفن . وفى نظره أن النقاد أساءوا فهم أهداف التخييل حين خلّصوه من القيم والعواطف والمعانى المحدّدة وحتى من العنصر الإنسانى الذى يقدّمه سارد أو مؤلف يمكن تعيينه . إن بوث ، فى تأكيده على أهمية القيم والايديولوجيات ، يشترك مع باختين ، وهو الآن يقبل بعض أفكار الأخير بوصفها تعديلاً لموضعه الأسبق (بوث 1984) .

نموذج التواصل

يستخدم بوث وآخرون ، بدلاً من التصنيفات التى أنتجها منظرو وجهة النظر ، نموذجاً خطياً للتواصل لشرح التخييل : يقدّم مؤلف ضمنى ، قد يختلف عن السارد ، إلى القارىء معلوماتٍ عن الشخصيات والأحداث . ويستخدم اللغويون مخططاً مماثلاً لمناقشة التواصل غير السردى : متكلم يبلّغ رسالة إلى مستمع . ومما لايمكن إنكاره أن الوضعية فى التخييل يمكن أن تكون أكثر تعقيداً من المحادثة اليومية مادام يمكن تقديم عددٍ من الأشخاص إلى يمين الرسالة ويسارها (كما يظهر فى الشكل 7 أ) ويتضمن هذا النموذج القارىء بوصفه مقوّماً أساسياً فى الوضعية السردية ، ويثبت مفهوم المعنى الأدبى بين السارد والقارىء ، وبذلك يقترح طرقاً جديدة لفهم ما يحدث حين نقرأ .

وتمثّل الحوارات داخل عالم التخييل الحقيقى وظائف اللغة فى الحياة اليومية . ويعتمد ما تعنيه الكلمات على طريقة استعمالها لا على كيفية تحديدها فقط ، فمقصد المتكلم وعلاقته بالمستمع هى من بين العوامل الكثيرة التى نأخذها على نحو آلى ، بنظر الاعتبار . لكى نفهم ، فى قصة همنجواى ، المقطع الذى يبدأ بقول مارجريت : «لن

أتركك ، وستتأدّب» ، ينبغي لنا أن نعتمد على معرفتنا الضمنية بما يحاول الناس فعله حين يستخدمون الكلمات على هذا النحو . ويمكن تفسير قولها على أن تنبُؤ (أعرف أنك ستتأدب في المستقبل) ، وعد (إذا تأدبت فلن أتركك) ، تهديد (إن لم تتأدّب فسوف أتركك) ، وأمر (ستتأدّب!) ويفسّر فرانسيس قولها على أنه أمرٌ ، وعند ذاك تكرّره هي على هذا النحو . ولكن إصدار أمر يفترض مسبقاً أن للمتكلم سلطة لاصداره ، وحين كتبت القصة لم تكن الزوجات يمارسن ذلك النوع من السلطة على الأزواج .



تواصل السرد

قد يكون للسرد مخاطب واحدٌ فقط (كما في «غبطة») ، مؤلف ضمني وسارد ممسرح (هكلبرى فن) ، أو ، كَما في حكايات كانتربرى ، مؤلف ضمني ، مؤلف ممسرح (تشوسر بوصفه سارداً غير مؤهل) ، وساردون ممسرحون . وبالطريقة نفسها ، قد يكون هناك مخاطب واحد أو أكثر وحينما يضاف إلى النموذج مخاطب أو مخاطب آخر فإن كل شيء بينهما يصبح جزءاً في الرسالة» .

الكاتب : يجادل واين بُوث (1979) بأن هناك شخصين إضافيين يمكن أن يشغلا المجال بين الكاتب الحيّ والمؤلف الضمني . إن متوالية الكتاب الضمنيين المصنوعة خلال حياة مؤلف ما تصنع «مؤلفا مهنيا» (أنظر لورانس ليبكنيك Laurence Kipking ، حياة الشاعر) . وقد ينمّي الكتاب «شخصية عامة» تقدم للصحافة (والجماهير ، دور نصف

مفروض عليهم عن طريق صورتهم العامة والتهليل لها قارن : «بورهس وأنا» فى كتاب جورج لويس بورهس Jorge Luis Borges المعنون مختارات شخصية) . المؤلف المسرح / الضمنى : لايستخدم المؤلف الضمنى ، حسب التعريف ، أبداً الضمير «أنا» ويشير إلى الجمهور ، أما المؤلف المسرح فيفعل ذلك . وتظهر لانسر Lanser أن التمييز بين الأسبق (الذى تدعوه «الصوت من خارج التخييل») والمؤلف المسرح («السارد العام» لديها) هو تمييز درجة ، مع وجود مراحل متوسطة بين الاثنين .

السارد المسرح : شخصية فى القصة («السارد الخاص» لدى لانسر) .

المسرود له : مصطلح أطلقه برينس Prince على الشخص الذى يوجّه إليه السرد ، فإن لم يكن شخصية فإنه هو القارىء الضمنى نفسه .

القارىء الضمنى : فكرة تجريدية تستخدم لمناقشة أنواع البراعة التى يملكها القراء الحقيقيون (أنظر أونج Ong ؛ آيزر Iser ، 34-38) . وقد يسمّى النقاد هذا الشخص ، من أجل التأكيد على أنواع البراعة ، القارىء المثالى أو الأعلى أو المُعَلّم . وإذا كان هناك مخاطبون غير المؤلف الضمنى فإن هذا الشخص يمكن أن ينقسم إلى :

القارىء النموذجى : المصطلح الذى يطلقه إيكو Eco على القارىء الذى تُخطط صفاته المميزة بواسطة النصّ أو تستنتج منه (القارىء العملى عند برينس ، «جمهور السرد» عند رابينوفيتز ، «المسرود له العام» عند لانسر) . وهذا دور شبه تخييلى يتوقع من القارىء أن يلعبه (أنظر أونج) .

القارىء المؤلفى : «الجمهور المؤلّفى» عند رابينوفيتز ؛ «القارىء الصورى» عند جيبسون ، «القارىء من خارج التخييل» عند لانسر . وهذا الشخص يشبه ، عادة ، الجمهور الواقعى الذى يخاطبه المؤلف الضمنى . وهو ، بخلاف القارىء النموذجى ، شخص يظل واعياً بأن التخييل تخييل (قد يلمّح المؤلف الضمنى إلى الحقيقة) ويقرأ في ضوء تلك المعرفة .

(وإن كان الزوج الذي تسيطر عليه زوجته شخصية مُقولبة ملهاوية). وقد جُرح شعور فرانسيس على نحو خاص لأن هذا الأمر ، كما لوحظ سابقاً ، هو نوع الأمر الذى تصدره أم إلى طفل .

ويدرس منظرو فعل الكلام هذه الأبعاد فى استخدام اللغة – ماذا نفعل فى قولنا شيئاً ما وماذا نفعل بواسطة قولنا إيّاه . لقد أظهر ريتشارد أوهمان Richard Ohman ومارى لويس پرات Mary Lauise Pratt أنّ النصوص الأدبية تشترك مع الأفعال الكلامية الاعتيادية فى كثير من الأمور ؛ وتكامل سوزان لانسر ، فى مؤلفها المعنون فعل السرد نظرية فعل الكلام ونقد وجهة النظر لتنتج تقريراً شاملاً عن التواصل بين الكتاب والقراء .

ويضيف اللغويون وعلماء علم الأدلّة مقوّمات أخرى إلى تحليل التواصل (الدراسة الاستعمالية» ، في مصطلحهم). ويُدرج جاكوبسون فوق محور المخاطب / الرسالة / المخاطب ، وتحته ، ثلاثة عوامل هى مهمة في أى حدث كلامى ، فالنقل الناجح للرسالة يتطلب بعض المعرفة بالقرينة» ، أو بمايشير إليه المتكلم ، وبعض الوسائل لفتح قناة التواصل وإغلاقها وفحصها («اتصال») ؛ وطريقة لتقرير الكيفية التى يُقصد أن تعمل بها الكلمات (قضيّة الشفرة» المستخدمة) . حين يقول فرانسيس «أتأدب ؟ هذه طريقة للكلام » ، فإنه يعلّق على الشفرة ، وحين يقول «إخرسى» فإنه يحاول ، على نحو واضح ، أن ينهى الاتصال . إن معنى بعض مشاجرات المحبين والقصص القصيرة (مثلاً ، قصة همنجواى المعنونة تلال كالفيلة البيضاء») يستقرّ فى الشفرة أو الوظيفة ماوراء اللغوية» : أن التعليق على الرسالة ، لا الرسالة نفسها ، هو الذى يكشف ما يحدث .

إن القارىء ، بوصفة مشاهداً أو ناظراً إلي عالم تخييلى واقعى ، يفسّر ما يحدث على نحو يماثل كثيراً ما نفعله نحن في الحياة الاعتيادية ، مُلائماً بين الأحداث والشخصيات والحوافز . ولكن ما هو هدف القصة بوصفها كلاً ؟ وفى خطاب الحياة اليومية يمكن بواسطة القرينة توضيح الغاية التى يرمى إليها متكلم باستخدام القصة بوصفها رسالة . يسأل محام ، محاولاً اختبار المسيح : «من هو جارى؟ «فيجيب المسيح

بقصة السامرىّ الطيب . ولكن القصص ، فى أحسن الأحوال ، غامضة . ولذلك ، فبعد حكى القصة يُراجع المسيح الأمر للتثبت مما إذا كان المحامى قد فهم «الشفرة» وذلك بالسؤال عن أىّ الشخصيات الثلاثة يكون الجار ، وتظهر إجابة المحامى أنه قد تلقى الرسالة المقصودة . ولايتبادل الكتاب والقراء المعلومات حول الاتصال والشفرة لضمان دقة النقل ، ولاتشتمل القرينة ، فى التخييل ، على إشارات إلى الواقع (لو اشتملت فقد نكون قادرين على الإجابة عن بعض اسئلتنا بواسطة فحص مصادر أخرى للمعلومات).

وقد تتضمن المسرودات المطبوعة مؤلفاً ضمنياً يخاطب القراء موضحاً ما تدور حوله القصة ولماذا تُسرد . وإذا كان المؤلف الضمنى صادقاً فى القول إنّ القصة تخييلية أو حقيقية فإنّ نموذج التواصل الطبيعى يصمد على الرغم من أن القراء قد يحتاجون إلى الاعتماد على معرفتهم بالتقاليد الأدبيّة لفهم المعنى . ولكن ، إذا صمت الصوت المؤلفى فإن القارىء يغدو أقل تأكداً من غرض القصة ، بوصفها رسالة ، ومن معناها . وليست المشكلة ، فى كثير من المسرودات الحديثة ، مشكلة استنتاج تفسيرمن تعاقب أحداث نفهمها لاغير بل هى فهم ما حدث تماماً – ملائمين بين الأفعال والشخصيات والدوافع فى عقدة أو قصة مفهومة . هل تفسير بيرثا ما حدث فى «غبطة» تفسير يُعوّل عليه أو هو تفسير حرّفته حالتها العاطفية غير الاعتيادية وانشغالاتها الجنسية ؟ .

وقد أظهر بوث ، فى مؤلفة «بلاغة التخييل» ، أن لمنظرى السرد ، حين تواجههم اسئلة كهذه ، خيارين اثنين . يمكنهم أن يؤكدوا بالدليل والحجة أن التخييل مماثل للخطاب اللا أدبى ويحاولوا المحافظة على نموذج التواصل بإظهارهم أن التقاليد الأدبية تقوم بديلاً للتقاليد المستخدمة فى الخطاب الاعتيادى ، وذلك لكى يضمنوا نقل المعنى نقلاً دقيقاً ، أو يستطيعون التخلى عن نموذج التواصل بالنظر إلى حقيقة وجود اتفاق قليل حول ما تعنيه المسرودات التخييلية . ومن المفهوم أن على معظم المنظرين ، وقد أُعطوا هذين الخيارين ، أن يحاولوا العثور على موقع فى مكان ما بينهما .

ويقبل بعض النقاد حقيقة كون التفسيرات تختلف ، بل هم حتى يمجدون ذلك ، وفى رأيهم أن الكتاب يحرّرون التخييل من المعانى المحدّدة ليفتحّوا المجال أمام المشاركة

الشخصية للقارئ في القصة . ويجادل آخرون أن الموقع المخصّص للقارئ بوصفه خالق المعنى ، أكثر تقيداً بالكاتب والتقاليد الأدبية مما يبدو للنظرة الأولى . وقد يكون خلق المعني مغامرة تعاونية يسهم فيها كل من القارئ والكاتب بنصيب ويمكن أن تكون المقدّرات الحقيقية للتفسير هي الافتراضات الأدبية والثقافية في مجموعات خاصة في التاريخ ما دامت هذه الافتراضات تشكّل مايتصوّرة الكتّاب والقراء ويوجدونه. وترى مجموعة ثالثة من النقاد (مجموعة كونتها أنا من أجل أهدافي الخاصة) أن المعنى في المسرودات التخييلية غير ثابت وأن عدم الثبات متأصل فيها ، وأضع في هذه الطائفة الأخيرة النقاد الذين لايناقشون الكتاب والقراء والتقاليد بل يناقشون القراءة .

أنواع القراء

يبدو أن زيادة اختلافات الرأى حول معنى السرد تتناسب تناسباً طردياً مع الأهمية المعطاة للقصة والعناية التى بها تفسّر ، وذلك كما تظهر التعليقات على هومر والكتاب المقدس والباجاڤاد كيتا Bhagavad - Gita (33) . إن التخييل الشعبى ، طالماً نُظر إليه بوصفه شكلاً للتسلية لم يتطلّب تفسيراً على الرغم من أنه قد يعتبر تافها أوضاراً . أما القصص المقصود بها أن تعلم ، أو التى تتظاهر بذلك ، فإنها قد تُقبل حسب قيمتها الظاهرة وعلى أساس الدروس الأخلاقية التى قدّمتها على نحو واضح . ولكن ، حالما أدخلت الروايات إلى منهج الكليات ، آخذة مكانها بوصفها شكلاً أدبياً مهماً ، جنباً إلى جنب مع الشعر والمسرحية والنثر اللاتخييلى ، تضاعفت الاختلافات حول تفسيرها . وقد طورت الأنظمة القانونية وبعض الأديان طرقاً لتسوية نزاعات كهذه بواسطة حكم قضائى أو قرار سلطوى وقد يستخدم الأساتذة المناقشة أو الشرح أو سلطتهم للسيطرة على التفسير فى الصف ، ولكنّ الآراء المتضاربة هى المعيار فى الكتب والمقالات . إنّ فهم التاريخ الأدبى ، فى هذه الحالة كما فى حالات أخرى ، يساعد على شرح النظريات النقدية الراهنة . وإنّ اختفاء المؤلف الذى خاطب القراء فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بالإضافة إلى ظهور مسرودات مثيرة للمشاكل وشظوية فى

القرن العشرين ، قد اجبرا القراء على المشاركة فى إنتاج النصوص بالإضافة إلى المشاركة فى تفسيرها . وحالما نكون قد أحرزنا المهارات الضرورية لإنشاء المعانى حيث لامعنى محدداً هناك فإننا نستطيع العودة إلى روايات الفترات السابقة واكتشاف تفسيرات قادتنا عاداتنا السابقة فى القراءة إلى إغفالها (كيلر 1982 ، 38-39 ؛ دوتشرتى ، Xiii - x) .

والقراء هم أوضح مصدر للتنوّع التفسيرى مادام كل منهم يأتى إلى المسرودات بمجموعة مختلفة من التجارب والتوقعات . والفروق الفردية ، فى رأى نورمان هولاند هى وظيفة الهوية النفسية للمرء – مجموعة الدفاعات والرغبات التى تميز طريقة المرء فى مقاربة الحياة والأدب .إن كلاً منا ، حسب نظريته التحليلنفسية ، «يجد فى العمل الأدبى نوع الشيء الذى نحن ، على نحو مميّز ، نرغب فيه أو نرهبه أكثر من أى شيء آخر» (124) . وحالما يكون القارىء قد ثبّت ، بعناية ، آلية الدفاع فى مكانها لكى يرد أى تهديد كامن قد توجهه مسرودة إلى توازنه فإنه يستطيع أن يندفع فى التخيل على نحو حرّ مرضياً دوافعه الفردية للإشباع .

وهناك ، بالطبع ، تفسيرات كثيرة لفرويد ، ويختلف التحليلنفسيون عن علماء النفس فى شروحهم للهوية الذاتية ، فالناس «نصوص» هى عرضة للاختلافات التفسيرية كما هو شأن المسرودات . ولكن معظم المحلّلين يقبلون المقدمة المنطقية التى ترى بأن كلاً منا لديه سيناريو تصور عام لكيفية تطوّر سرد الحياة – تكون أساس تفسيراتنا وأفعالنا . وفى حين اعتقد النقاد التحليلنفسون السابقون أن سيناريوهات كهذه يمكن أن تكتشف فى الروايات (أنظر الفصل 2) ينقل هولاند وآخرون هذه السيناريوهات من النص إلى القارىء : تبقى بنية السرد غير محدّدة حتى يفسّرها شخص ما فى علاقتها بفكرة هوية شخصيته .

إن الحافز لرفض هذه النظرية بسبب كونها توحى ضمناً بأننا نفرض معانينا الخاصة على المسرودات هو ذاته آلية دفاع مادمنا لانحب الإقرار بأننا كثيراً ما نكرّر أفعالنا المميزة فى التفسير . ويبرر النقاد شروحاتهم بالإشارة إلى النصّ واستخدام

عمليات تفسيرية مقبولة ، وذلك لكى لايتهموا بالذاتية فى مهنة تجلّ الطرق العلمية الموضوعية (نحن جميعاً أعضاء مؤسسون فى جمعية لكبت الذاتية) . وليست الفروقات الفردية ، علي كل حال ، فى حاجة إلى أن تفسّر على نحو تحليلينفسى . ويقترح ديفيد بلايش David Bleich أنه يمكن قبول التفسيرات الشخصية فى حد ذاتها ، واستخدامها أساساً للمناقشة والتفاوض اللذين ستنشأ منهما معرفة مشتركة .

والتفسير فى رأي بلايش وهولاند ، هو المرحلة الأخيرة فى عملية القراءة ، ويلمّح كلاهما إلى مراحل سابقة يحّول خلالها القراء الكلمات إلى رموز أو يهّدئون آلية الدفاع ، ولكنهما لايقولان إلا القليل عن العمليات المتضمنة (قارن ميلوكس Mailloux ، 27 - 32) ، والقارىء ، بعد أن يكون قرأ القصة ، حرٌ فى أن يفسّرها فيما يتعلق بفكرة هوية شخصيته أو أى شىء آخر ، ولكن الحرية الممارسة أثناء القراءة هى من نوع آخر . يستطيع القراء أن يختاروا عدم فتح كتاب أو غلقه حين يسرّهم ذلك . ويجب على الكاتب ، بعد أن عرف ذلك ، أن يجتذب انتباههم على نحو مستمر ، إقراراً بحرّيتهم فى التوقف عن القراءة . ولكن طالما استمروا فى القراءة فإنهم يدخلون ، على نحو طوعى ، فى معاهدة غير ملزمة مع الكاتب الذى لا يفرض عليهم آراءً أو أهدافاً شخصية ، ويطلب منهم ، مقابل ذلك ، أن يضعوا جانباً أهدافهم العملية من أجل أن يظهروا للوجود عالماً خيالياً . وكما يقول سارتر : «لاجوهر للشىء الأدبى ، من ناحية ، سوى ذاتية القارىء .. ولكن هناك ، من ناحية أخرى ، الكلمات كالأشراك لتثير مشاعرنا وتعكسها باتجاهنا ... وبناء على ذلك ، يناشد الكاتب حرية القارىء للتعاون معه فى إنتاج عمله» (39 - 40) .

وعلى الرغم من أن الكاتب قد يرغب فى أن يجعل مسرودة ما منفتحة لأى قارىء محتمل فإن تصوّراً ما للجمهور يقود ، بالضرورة ، أفراداً إلى الشعور بأنهم من تتوجه إليهم تلك المسرودة . وكما يقول سول بيلو Saul Bellow : « لا يستطيع الكاتب التأكد من أن قراءه المليون سينظرون إلى الأمر كما ينظرهو ، ولذلك يحاول أن يحدّد جمهوراً . وهو يخلق نوعاً من الإنسانية بواسطة افتراض ما ينبغى أن يكون جميع الناس قادرين

على فهمه والاتفاق عليه» (118) . ويجب على الكاتب ، فوق ذلك ، أن يأخذ فى الاعتبار «ما إذا كانت الصورة التى يخلقها لنفسه ، أو لمؤلفه الضمنى ، صورة يمكن أن يعجب بها أكثر قرائه ذكاءً وحدّة ملاحظة (بوث 1961 ، 395) . ليس فى عملية تكوين صوت مؤلّفى يخاطب جمهوراً افتراضياً من الزيف أكثر من الاصطناعية وعدم الاخلاص الموجودين فى استخدام شكل من أشكال العنوان فى رسالة تتعلق بالأعمال وشكل آخر فى ملاحظة إلى صديق . ليست التقاليد تقييدات للتواصل الأصيل ؛ إنها تجعله ممكناً .

وحين نعيّن أنفسنا بوصفنا قراءً يخاطبهم المؤلف الضمنى فإننا نصبح أعضاء فيما يسميه بيتر رابينو فيتز «جمهور المؤلف» ، وذلك على أساس فهم ضمنى مع المؤلف لكون القصة المروية تخييلاً . (قد يفسرّ هولاند هذا الاتفاق على أنه وسيلة لإراحة آلية دفاعنا : نحن نعلم أننا ، فى قراءة التخييل ، نلعب لعبة «دعنا نتظاهر») . ولكن بوصفنا أعضاء فى «جمهور السرد» فإننا ، على كل حال ، نقرأ القصة كما لو كانت صحيحة ، وذلك بمعنى أننا نضمن الوجود للشخصيات والأحداث . إننا ، فى إطار هذا العالم ، نميزّ الحقائق من الأكاذيب ، ووجهات النظر الموثوق بها من تلك التى لا يمكن التعويل عليها . فإذا بدا أن المؤلف الضمنى يحتقر الأشخاص الذين ينتمون إلى خلفيتنا الخاصة ، أو ظهر متفضّلا أو ساخراً حين يتحدّث عن النساء أو من لايعرفون اللاتينية أو ذوى الأعمال الصغيرة فإننا ، عند ذاك ، قد نرفض اعتبار أنفسنا أعضاء فى جمهور المؤلف ولانقرأ الكتاب . ولكن ، قد نقبل ذلك الدور دون أن نميل إلى المؤلف الضمنى الذى قد يظهر مبالغاً فى العاطفية أو متكبراً ظريفاً ولكنه ، مع ذلك ، شخص يروى قصة ممتعة . وبعد أن نكون انضممنا إلى جمهور السرد فإننا نستطيع الاندماج فى الشخصيات ، أو اعتبارها منفّرة ، تماماً كما يستطيع ذلك السارد ، وهذه الاختلافات فى «البعد» النفسى بين المؤلف والسارد والمسرود له وقارىء المؤلف حاسمة ، كما يجادل بوث ، فى تجربة السرد (155 - 59) .

وقد أعاد هانس روبرت جاوس Hans Robert Juss وفريدريك جيمسون ، حديثا ،

التأكيد على أهمية البعد ، والتقمص العاطفى ، والرغبة فى قراءة التخييل . وتساعد هذه العوامل على تفسير الاختلافات بين الاستجابات الفردية ، ولكنّها ، أيضاً ، تعمل بقوّة فى تقرير ردود أفعالنا بوصفنا أعضاء فى مجموعة أو ثقافة خاصة إن أفكارنا عن الشجاعة والجبن ، عن الصراحة والنفاق ، عن العدالة والطيبة والمشروعية هى ، جميعها ، جزء من وجودنا الاجتماعى . وقد وفرت المسرودات ، تقليدياً ، توكيداً للقيم الاجتماعية ، وإن أشكال الاستجابة للبطل التقليدى - ممتدة من الاندماج الترابطى أو المعجب إلى السخرية - تكوّن ، كما يظهر جاوس ، مؤشراً للتغير التاريخى والاجتماعى (1977 ، 152 - 88) . وعند المستوى اللاواعي ، حيث يضع النقاد المحددات العائلية والشخصية للرغبة ، يرى جيمسون نماذج اجتماعية من الاستجابة مكتوبة هناك ، وهى تتغيّر من فترة اقتصادية (اجتماعية - اقتصادية) إلى التى تليها .

إن تمييزات رابينو فيتز بين الجمهور الواقعى والجمهور المؤلّفى وجمهور السرد مفيدة ، على نحو خاص ، فى مناقشة الطرق التى بواسطتها «نؤمن» بقصة ما ونندمج فى الشخصيات . وهى ، أيضاً ، تساعد على تصنيف مشكلات يوجدها ساردون لايعول عليهم وقصص غامضة ويمكن ، غالباً ، توضيحها بالتساؤل عن الجمهور الذى يواجه صعوبات فى التفسير . ويستخدم منظرون آخرون تشكيلة من المصطلحات لتعيين دور القارىء ، وذلك اعتماداً على مظهر الاستجابة الذى يعنون بتحليله . ويعتقد البعض أن من يقدّر السرد على أتمّ وجه هو أحسن القراء الممكن وجودهم : «القارىء الأعلى» أو «القارىء المُعلَم» . ومن ناحية أخرى ، قد يشير المؤلفون - خلال التعليق أو أسلوب التقديم - إلى المواقف والقابليات التى يفترضون أن يمتلكها القارىء . وقد يعتبر بعضهم من المحتمات أنّ للجمهور مدى واسعاً فى التعليم ، أو أنه يجهّز ، علي نحو مُعين ، المعلومات التى قد يصادف أن لايعرفها . ويمكن أن يكسبونا إلى ثقتهم ، وذلك كما يفعل هَك فِن ؛ إنّ أسئلتهم البلاغية ، وإنكاراتهم ، وتبريراتهم المفرطة ، وحتى فترات صمتهم تقوم بإعطاء الصفات المميزة لا لأنفسهم فقط وإنما لتصوّرهم عن

المستمع (برينس) ويُشار إلى صورة القارىء التى تُوجد داخل النص على نحو مختلف بوصفه القارىء النموذج ، الفعلى أو المفترض ، ويجادل بعض النقاد بأننا نستطيع أن نفهم السرد على أحسن وجه بواسطة تقمصّنا هوية ذلك القارىء . وباختصار ، يخلق المؤلف صورة لنفسه وصورة أخرى للقارىء ، إنه يصنع قارئه كما يصنع نفسه الثانية ، وأنجح قراءة هى القراءة التى تستطيع فيها النفسان المخلوقتان ، المؤلف والقارئ ، أن تعثرا على اتفاق كامل » (بوث 138،1961) .

تستطيع محاولة الإندماج فى جمهور بعيد عنا تاريخياً أو اجتماعيا أن توسع آفاقنا الخيالية ، لكنها ، فى الوقت نفسه ، قد لاتنتج أحسن قراءة ممكنة ، وبعض الروايات لا تسرّ جمهور زمانها ، فقد يحاول كاتب أن يغير عادات القراءات المعاصرة بدلاً من أن يرضيها . ويمكن ، بالطبع ، المجادلة بأن الكتاب العظام يتحدثون إلينا عما هو إنسانى أبدياً بصرف النظر تماماً عن التغير الإجتاعى والثقافى ، ولكن إذا نظرنا إلى تفسيرات أعمالهم عبر القرون فإننا نجد اتفاقاً أقل مما قد نتوقع . ومشابهات كهذه فى الرأى ، كالتى توجد ، تنتج ، جزئياً ، عن عملية التعاظم الثقافى التى من خلالها تحبك أفكار حول الأدب فى تقاليد تقرر ، إلى حد كبير ، ما نراه ، إن روايات الماضى الثورية التى أثبتت أنها ، أخلاقياً، هجومية أو أنها غير ممكنة الفهم لدى جمهورها المعاصر وأوقعت الفوضى فيما يدعوه جاوس «أفق التوقعات» قد تكون فى نظرنا روائع ذات تطور مستمر .

هناك طرق بواسطتها تولد تقاليد أدبية متشابهة ، تفسيرات متشابهة وتستحق هذه الطرق من الانتباه قدر ما تستحق الاختلافات بين الاستجابات الفردية . ويؤكد منظرو استجابة القارئ على نقطة مهمة : لا تتضمن المسرودات معنى محدداً يستقر فى الكلمات منتظرا شخصاً ما يعثر عليه ، ولا يظهر المعنى للوجود إلا فى فعل القراءة ولكنّ الاستنتاج بأن التفسير يجب أن يكون "فى" القارئ بصرف النظر عن الكلمات التى على الصفحة هو ، على حد سواء ، غلط أيضاً . يجب علينا ، لكى نقرأ المسرودات ، أن

نعرف اللغة – « الشفرة » فى نموذج التواصل لدى جاكوبسون – وإن كنا فى غير حاجة إلى أن نظل واعين قوانينها المعقدة . أننا ، على نحو متشابه ، قد دربّنا منذ الطفولة على تقاليد السرد ، وحالما نتعلم اللغة الخاصة بها ينزع من يحرزون مهاراتهم التفسيرية من مدرسة نقدية خاصة إلى أن يتحدثوا ويفسروا بالطريقة نفسها . ويتحدوا التغير الإجتماعى والثقافى والأدبى لينتج أنواعاً جديدة من السرد وطرقاً جديدة فى التفسير . وتختلف التفسيرات لأن القراء يختلفون ، وليست الاختلافات بين القراء من عمل شخصياتهم فقط ولكن ، أيضا ، من عمل التقاليد التى يستخدمونها فى القراءة . وحين أسأل لماذا أجد فى قصة معنى خاصاً أشير إلى مقاطع معينة ، ولكن هذه المقاطع لا تعين تفسيرى إلا على أساس افتراضات حول التقاليد : كلمات وأفعال معينة توحى ضمناً بمعان معينة .

وليس هناك من بين المنظرين الذين يحاولون أن يفسروا عملية قراءة المسرودات من كان أنجح من وولفجانج آيزر Wolfgangiser . وهو يعتقد أن الكاتب يمارس سيطرة على الطريقة التى بها يفهم القراء النص ، وذلك من خلال استخدام تقاليد مفهومة على نحو متبادل ، وهو يقبل ، إلى هذا الحد ، نموذج التواصل ، ولكنه يشير إلى أن السرد التخييلى يغير أحوال التواصل بطرق أساسية « والقارئ الضمنى » (مصطلحه لتعيين القارئ المتضمن فى النص) جزء من البنية التخييلية ، وهذا الدور ، فى حد ذاته ، ليس دوراً يمكن أن نلزم به أنفسنا دون مؤهلات . إن المعنى الذى نستتنجه من النص ينشأ من توتر منتج بين «الدور الذى يقدمه النص والمزاج الخاص للقارىء الحقيقى» (1976-37) . ويمضى أكثر فى ذلك فيقترح أن القارئ الضمنى ليس « المخاطب » فى السرد التخييلى كما ، يقترح نموذج التواصل ، ولكنه إحدى نقاط استشراف متعددة توفر منظورات لمعنى النص السردى ، ويقدم المؤلف الضمنى والشخصيات والعقدة وجهات نظر مختلفة حول الفعل وهو يتكشف ، ودور القارئ هو التقريب بين هذه المنظورات ، وموضع التقائها هو معنى النص الذى يدرك من نقطة استشراف متخيلة توحدها .

إذن ، تهيئ النصوص السردية ، بخلاف المتكلمين في الخطاب الاعتيادى ، عدة قنوات للتواصل تحكمها مقاصد مختلفة . (هناك شئ مشترك بين هذا التصور والتعدّد اللغوى عند باختين والذى نوقش فى القسم الأخير من الفصل 6) . وكل نقطة استشراف مشتقة من ذخيرة من التقاليد والمواقف التى نستخدمها فى فهم الحياة . ولكن يجب علينا ، فى التخييل ، أن ننشئ " الواقع " التخطيطى الذى تشير إليه الكلمات عن طريق تخيله بدلاً من إضافة التفصيلات المفقودة بإلقاء نظرة أخرى على العالم أو على مصادر معلومات أخرى . وهنا تبدأ فردية القارئ عملها ، وقد هيأ الكاتب لها الفجوات والفراغات التى توجد فى النص .

ويضيف آيـزر إلى مظاهر القراءة تلك الخاصة بالتخييل ، مظاهر أخرى تميز السرد . إن كل شخصية ووجهة نظر ، وهى تقدم تقديماً متعاقباً ، تغدو الفكرة المركزية لانتباه القارئ ، منظوراً إليها مقابل « أفق » ما قد مضى قبل ذلك . فى قصة همنجواى مثلاً ، بعد أن نجرب وجهة نظر ويلسون إلى فرانسيس بوصفه جباناً وشيئاً أقل من رجل فإننا ندخل منظور فرانسيس ، ونعلم كيف يمكن أن يشل الخوف الإرادة . وقد يرى القارئ بعد ذلك ، إذ اكان قادراً على التعاطف مع موقف لا يبدو أن السارد يقره ، أن الإثارة التى ينالها الرجال عند قتل حيوانات كبيرة هى ، من وجهة نظر مارجريت ، لا إنسانية على الأقل إن لم تكن بغيضة . وتنزع المنظورات إلى أن ينفى اللاحق منها السابق مؤدية بالقارئ إلى إعادة تكييف فهمه الفعل الماضى وتشكيل توقعات جديدة فيما يخص المستقبل .

وحين يبرهن منظور ما للحياة أنه غير ملائم فإن القارئ ينزع إلى أن يشكك فى الذخيرة الكلية للافتراضات التقليدية التى ينبنى عليها المنظور ، وفى نظر آيزر أن السرد يتقدم بوصفه نفياً لطرق جزئية وغير ملائمة لفهم العالم ، تاركا فى أعقابه لا معنى " «مكوناً » ولكن تشكيلة من وجهات نظر افتراضية ، اعتماداً على كيفية إضافة

القارئ المعانى ، وتشكيكه فى الممارسات الاجتماعية ، ومحاولته إيجاد بدائل إيجابية للنظرات غير الملائمة الممثلة فى النص . إذا كنا مفتوحين للتجربة التى يوفرها النص فمن المحتمل أن نجد نفياً فيه لبعض نظراتنا الخاصة ، ونتيجة لذلك فالنفس التى تبدأ قراءة كتاب قد لا تكون ، تماماً ، النفس التى تنهى قراءته ، ولذا " فالقارئ " عند آيزر ليس الشخص التخييلى الذى يخاطبه المؤلف الضمنى ، أو الشخص الحقيقى القارئ ، أو مزيجاً من الإثنين ، ولكنه ، على الأصح ، إمكانية مبهمة لما تتحقق ، ولا توجد وتتغير إلا فى عملية القراءة .

القراءة

تشغل نظرية آيزر موقعاً وسطاً بين التحليل المفاهيمى للتواصل الأدبى والتقرير الموجه إلى عملية القراءة ، ونموذج التواصل (الشكل 7 أ) تمثيل تجميعى لكل الإمكانيات التى يمكن أن تتحقق ونحن نمر عبر النصوص . ففى لحظة ما قد يخاطبنا مؤلف ممسرح بوصفنا الجمهور المقصود ، وفى لحظة أخرى قد نسمع ، اتفاقاً ، محادثة بين الشخصيات أو يخاطبنا سارد يخطئ ، على نحو واضح ،فهم الأحداث الموصوفة . إن نظرية شاملة لاستجابة القارئ ينبغى أن تأخذ بعين الإعتبار كل هذه الخيارات ، ولكن حين توضع تلك الخيارات على قائمة مستقلة عن الزمن فإنها لا تخبرنا الشئ الكثير عن القراءة نفسها ، ولذلك يحاول آيزر ، بعد مناقشة مجردات مثل القراء الضمنيين ، أن يظهر كيف تحرك وتغير تلك الخيارات فى رحلتها عبر قصة ما ، وتؤدى نظريته إلى وصف مقنع لما يحدث عند القراءة على الرغم من أنه لا يحاول أن يصف العملية بتفصيل . ويستطيع المرء ، بدلاً من اقتراح نظرية ثم إظهار كيفية عملها عند استخدامها ، أن يستخدم مقاربة استقرائية – يبدأ قراءة نص ويطور النتائج حول العملية وهو يتقدم فى الطريق . وأروع مثال لهذه الطريقة S/Z لرولان بارت ، وهو تحليل لقصة بلزاك المعنونة « sarrassine ، وفيه يبدأ بارت ، بعد صفحات استهلالية قليلة ، الاقتباس من القصة ، فيقتبس كلمات أو جملاً قليلة فى المرة الواحدة معلقاً على كل جزء . ويجد فى العنوان

والجملة الأولى خمس " شفرات " ستخلق إمكانيات كثيرة للمعنى حين يتابعها القارئ خلال النص . وليس هناك قارئان يحتمل أن يحرزا النتائج نفسها عند استخدامهما هذه الطريقة . وقد استخدمها تشاتمان وشولز لتحليل قصة جويس المعنونة « إيفلين » وسأحاول أن أمثل لها بمناقشة جمل قليلة من قصة مانسفيلد .

على الرغم من أن العناوين قد تبرهن على أنها موجزات ملائمة للقصص بعد أن نكون قرأناها إلا أنها تبدو ، عادة ، ملغزة حين نبدأ القراءة . « غبطة » – من يشعر بذلك ، وفى أى ظروف ، وما نتائج ذلك ؟ تنتمى أسئلة كهذه إلى « الشفرة التفسيرية » التى تقود القارئ عبر سلسلة من الانكشافات الجزئية والتأخيرات والغوامض حين تتقدم القصة فى إتجاه كشوفها النهائية . نحن نعرف منذ البداية أن «الغبطة » حالة عاطفية » ، حالة انتقال إلى ما وراء الاعتيادى ، وحين توصل بقطع المعلومات الأخرى حول الأفكار والصفات فسيكون الكل مكاناً لشخص (شفرة السمات الدلالية) . تعطينا الكلمات القليلة الأولى من القصة – " على الرغم من أن بيرثا يونج كانت فى الثلاثين » – اسماً علماً ستتجمع حوله سمات دلالية كثيرة ، على الرغم من أنها قد لا تتبلور أبداً بوصفها «شخصية» معينة . عمرها ، فى الثلاثين ، حقيقة نفسّرها على أنها جزء من « الشفرة المرجعية » أو « الثقافية » ، ذلك المستودع الضخم من المعرفة الذى نستخدمه على نحو آلى فى تفسير تجارب الحياة اليومية . وتبدأ «شفرة الأفعال عند العبارة « مازالت تمر بلحظات كهذه » ، وستجمع تلك الأفعال فى مجموعات (العودة إلى البيت ، إطعام الطفلة) تحرك القصة من البداية إلى النهاية ، وتعمل الشفرة التفسيرية أيضاً بهذا الأسلوب التعاقبى . والعبارة « منتظرة حدوث أمر رائع جداً » ، التى تظهر على الصفحة الثانية من القصة ، تضم تينك الشفرتين إلى بعضهما وتجذبنا ، مثل مَعلَم يشير نحو مدينة لم نزرها أبداً ، نحو كشوفات جديدة .

وقد أعاد بارت ، فيما بعد ، تنظيم هذه الشفرات الأربع الأولى (فى مقالة نشرت عام 1973 ، وتمثل مثالا موجزاً على نحو مريح ، للطريقة) ، وأسماؤها أقل أهمية من

شخصيتها العامة . وستظهر نظرة إلى الشكل 5 ب إمكانية اشتقاق الشفرات من تحليله السابق لبنية السرد . وقد شطرت متوالية الوظائف ، فى مقالة 1966 ،إلى شفرتين – واحدة للأفعال وأخرى للغوامض ، ودخلت بعض العناصر المستقرة ، التى سبق أن سماها « مؤشرات » ، شفرة الغوامض أو الشفرة التأويلية ، وبعضها الآخر يخلق شفرة السمات الدلالية . وغدت مُعلمات النظرية السابقة الشفرة المرجعية . وبدلاً من ترتيب العناصر في بنية هرمية لازمانية تتعامل طريقته الجديدة مع العناصر على نحو تعاقبى حين تظهر فى القراءة .

والشفرة الخامسة فى S / Z هى « شفرة الرموز » المبنية على التضاد إن الجملة «لماذا يعطى المرء جسداً إذا كان عليه أن يبقيه حبيساً فى علبة مثل كمان نادر نادر ؟ » – تشبيه تنكره بيرثا ، فى « غبطة » ، حالما توجده – جملة هى الأولى فى سلسلة معقدة تقابل الداخل بالخارج والمغلق بالمفتوح ، والحار (الحرقة فى صدرها) بالبارد (الغرف) والألوان الدافئة بالألوان الباردة . وتحوم بين هاتين النهايتين سلسلة من الأشياء – مرآة ، الآنسة فيلتون « وكل ما ترتديه فضى اللون » الأزهار الفضية على شجرة الكمثرى ذات الشكل اللهيبى – تعكس ، كل بدوره ، كل وجه من وجهى التضاد . والجسد ، فى رأى بارت ، هو الموضع الذى تتقابل فيه المضادات الرمزية ، وهو جسد بيرثا فى هذه الحال ولكنى انتهكت طريقة بارت بالقفز إلى الأمام فى القصة ، مبتعداً عن التعليق عليها سطراً سطراً ، لكى أناقش الشفرة الرمزية . « إذا أردنا أن نبقى متنبهين إلى تعددية نص ما » فيجب أن نتجنب إنشاء لازمانياً كهذا للنص ؛ كل شئ يدل دون توقف وعدة مرات ، ولكن دون أن يكون منتدباً إلى كل نهائى كبير ، إلى بنية مطلقة » (12-11-1970) .

إن القراءة ، موصوفة بهذه الطريقة ، مثل الاستماع إلى الموسيقى ، فالأفعال والغوامض هى سطور اللحن ، متقدمة إلى الأمام ، متمازجة كما فى أسلوب الـ«فيوج» Fugue(34) ؛ فتضيف السمات الدلالية والرموز والإحالات الثقافية تناسقات وإيقاعات

إلى النماذج المتواترة (29-30) وقد يبدو فى بعض الأحيان ، أن مستويات النص هذه تمتزج فى معنى مرتبط بموضوع واحد « حتى حين يؤدى الخطاب إلى إمكانيات أخرى» ؛ وينزلق المعنى « وكل مرادف يضيف إلى جاره صفة جديدة وانحرافاً جديداً(92) .
ويعتقد بارت ، مثل آيزر ، أن المسرودات تستخدم قنوات تواصل متعددة – بين شخصية وأخرى ، بين السارد والمسرود له ، وبين الكاتب والقارئ . ويملك القارئ فى بعض الأحيان ، معلومات تكافح الشخصية لاكتشافها ، وللرسالة التى تتلقاها الشخصية معنى مختلف كلياً لدى القارئ . « وبناء على ذلك ، فالسطور ، مثل شبكة تليفون أختل نظامها ، تلوى وتوجه ، فى الوقت نفسه ، وفقا لنظام من الجدل والتراكب جديد كلياً » (132) . ولا يوجد فى النصوص الحديثة ، غالباً ، سارد يمكن تعيينه ؛ « وكلما كان أصل القول أكثر استعصاء على التحديد كان النص أكثر تعددية ... ووفقاً لذلك نرى أن الكتابة ليست تواصل رسالة تبدأ من المؤلف وتتقدم إلى القارئ ، إنها ، على نحو محدد ، صوت القراءة نفسها ؛ فى النص ، لا يتكلم إلا القارئ » (51,41) .

ولكن ، من هو القارئ ؟ يوحى منظر واستجابة القارئ بتعيينهم أدواراً مختلفة قد يحتاج القارئ إلى القيام بها ، بعدم وجود إجابة بسيطة للسؤال . استغراق المرء فى القراءة معناه نسيانه النفس اليومية ، منساقا إلى إندماج متخيل مع الشخصيات ، أو منحرفاً بعيداً باتجاه نظرة ساخرة إلى مصيرهم . وقد أكون ، عند القراءة الثانية للنص ، فى حال نفسية مختلفة ، وسأكون ، بالتأكيد ، واعياً ما سيحدث تالياً ، ونتيجة ذلك هى أن « أنا » مختلفة تقرأ وهى ترى نماذج جديدة . وما يبقى ثابتاً داخل القراء وبينهم ، هو مجموعة من العادات والتقاليد تعبأ فى فعل القراءة ، وهى نتاج تراكمى لتجربتنا مع الأدب « أنا هذه التى تقارب النص هى نفسها ، فى ذلك الحين ، تعددية لنصوص أخرى ، لشفرات هى لانهائية أو ، على نحو أدق ، مفقودة (أصلها مفقود) .. المعانى التى أجدها لم أرسخها أنا أو الآخرون ، وإنما رسختها علاقتها النظامية : ما من برهان على قراءة غير نوعية تصنيفها ودوامه ؛ وبكلمات أخرى غير عملها » (10-11) .

إذا فسر هذا المقطع على أنه تأكيد لعدم وجود ما هو نفس متفردة عند كل منا فقد يكون له مدلول صادم قليلاً . ويحتمل أن بارت قصد ذلك التأثير ، ولكن إنكاره فردية القارئ مقيد بعناية . إن « أنا التى تقارب النص » ليست تلك التى تتحدث إلى الأصدقاء ، إنها تلك الراغبة فى أن تفقد نفسها في القراءة . حين أقرأ فقد يحدث النص أفكاراً وترابطات مختلفة قد لا يجربها الآخرون . وهذه الأفكار تظهر ، ولكنها ليست راسخة ، ومن أجل ترسيخ المعنى – الذى يتضمن شرحه لنفس أو لشخص آخر – أربط جزءاً من النص بالأجزاء الأخرى ، وأفترض وأنا أفعل ذلك (كما يفعل الآخرون) أن المعنى ينشأ من ارتباطات بين الأشياء . وقد يبدو نظام المعنى الذى أجده واضحاً (إذ كان مؤسساً على شفرات يفهمها كل فرد) أو شاذاً . وعلى كل حال إنه سيكون هذا أو ذاك لا لأننى قلت ذلك ولكن بسبب النظام الذى أشرحه .

ويجعل بارت ، متخلياً عن نموذج التواصل ، الشفرات الأبطال الحقيقيين فى قصته عن القراءة . لم يعد هناك مؤلف بصفته مخاطباً ومصدراً للمعنى موثوقاً به يحاول القراء استرداده ، هناك الكتابة لا غير . إن الشفرات الخمس التى يدّعى أننا نستخدمها فى القراءة سبق أن كتبت فى السرد الكلاسيكى ، تماماً كما هى مكتوبة فينا ، وهى ، بسبب طبيعتها التقليدية ، تحدد المعانى التى نستطيع أن ننسبها إلى النص . وأى تفسير نظامى هو ، فى آخر الأمر ، اعتباطى ، مادامت لا توجد « فى » النص رسالة يتوافق معها . وعلى كل حال ، يخلق بارت ، وهو يحل مشكلة كيفية اختلاف التفسيرات وأسباب ذلك ، مشكلة أخرى ، فنظريته تقوم على افتراض مؤداه أن الشفرات تظل ثابتة ، موجدة ، معاً ، حرية نظام السرد وتقييداته . هل يؤيد البرهان هذه النتيجة ؟

لا يؤيد تاريخ التفسير ، كما يظهر فرانك كيرمود ، رأى بارت ، فالتقاليد الثقافية والتفسيرية تتغير « إن الأعمال الوحيدة التى نقدرها تقديراً يكفى لتسميتها «كلاسيكية» هى ، فى الحقيقة تلك الأعمال التى تظهر ببقائها على قيد الحياة أنها معقدة ولا محددة

إلى حدٍّ يكفى للسماح لنا بتعددياتنا الضرورية (1675-121) . وإن قوة التقاليد الثقافية والمؤسساتية تصل إلي حد يجعل الأعمال الكلاسيكية تتجدد على نحو مستمر من خلال إعادة التفسير ، وذلك لكي تساعدنا على المحافظة على صلتنا بالماضى فى حين تلائم نفسها مع الاهتمامات الراهنة . ويسهم عاملان فى نجاحنا فى إيجاد معانى جديدة ، وأحدهما اختفاء الحقائق والتقاليد التفسيرية التى ربطت الأدب السابق بقرينته الثقافية . « يمكننا القول بأن غربة النصوص هى نفسها التى تجعل التفسير ممكناً [و] أن هذا التغريب يسببه فعل التاريخ » (كيرمود 1983-29) والعامل الثانى الذى يساعدنا على اكتشاف وثاقة صلة الأعمال الكلاسيكية بوضعنا الراهن هو التقليد التفسيرى الذى يسمح لنا بالقيام بدور إيجابى فى إنتاج المعنى ، والذى يملك تاريخاً طويلاً ، وقد أصبح ضرورة عند التعامل مع النصوص الحديثة .

يشرح كيرمود سبب كون الأدب ، على نحو مستمر ، عرضة لإعادة التفسير ، لكنه لا يوحى بأن التغير التاريخى والهوى الفردى يبرر أن أى تفسير مهما كان . وهو ، مثل بارت وآيزر ، يعتقد أن سردا ما يرسم الحدود لمدى محدد من الإمكانيات التفسيرية ، ولكنه يختلف عنهما فى شرحه التقييدات والحريات المتضمنة . التفسير فى رأيه ، ليس اكتشاف علاقات نظامية لا غير ، كما يؤكد بارت ، بل هو جعلها متكاملة مع نظام ما. ومادام الكتاب والقراء يخلقون المعانى بوصل أجزاء النص لتكوين كل فإن مجادلة بارت بأن لا نظام « فى » النص هى خارجة عن القصد ، فالنص لا يوجد بمعزل عن قراءاته وتفسيراته . حين نعطى كتلة المعلومات الصرفة المتضمنة فى أى سرد فإننا ، على نحو محتوم ، سنولى بعض العناصر اهتماماً أكثر مما نوليه غيرها . ففى القصص البوليسية نعنى بالعقدة والمفاتيح (شفرة الأفعال والشفرة التأويلية) واضعين جانباً التفاصيل الأخرى . ويرى بارت أن الأخيرة ، وهى تنتمى إلى الشفرات المرجعية والسيمائية والرمزية ، هى كماليات السرد ، توفر التفاصيل الواقعية والملحقات الأيديوليوجية من أجل سهولة قراءة القصة . ويرى كيرمود أن تفاصيلاً كهذه تمتلك ،

دوماً ، إمكانية الامتزاج في نماذج ذات معنى تكمل ، أو تناقض ، التفسير المفهوم ضمناً من العناصر التعاقبية الرئيسة . وهو يكتشف في قراءاته التخييل الكلاسيكي والحديث والشعبي عناصر ، تبدو ظاهرياً مختارة من غير تدبر ، تظهر أسراراً في النصّ . إن حدة الذهن والقدرة على الإقناع في تفسيراته الخاصة توفر تعزيزاً مقنعاً لنظريته ، وتظهر أن التفصيلات التي نعتبرها غير وثيقة الصلة ، وتنحى جانباً أثناء بحثنا عن بنى أكبر ، قد تمنح معانيها للتحليل الصبور . وتفصيل كهذا في « غبطة » يتمثل في جملة قبل وصول بيرل فلتون ، ليست لها علاقة واضحة ببقية القصة : « جاءت لحظة أخرى صغيرة جداً ، حينما كانوا ينتظرون ، وهم يضحكون ويتحدثون ، وقد انطلقوا علي سجيتهم أكثر من المعتاد بحيث لم يعودوا يعون ما حولهم " انني أشك في أن هذا التدخل الغريب من السارد ، معلما لإعاقة وجيزة في الاستمرارية الزمنية وفي الوعي ، له معنى قد يحول كل شئ آخر تقوله القصة . ومن الضروري ، لتقرير ما إذا كان ذلك مفتاحاً زُرع بعناية أو بذرة من بذور تخيلي الخاص ، قراءة قصص مانسفيلد القصيرة بوصفها أجزاء في تصميم أكبر ، مفتشين عن تفصيلات مماثلة .

إن نظريات القراءة الحديثة هي نتاجات حوار نقدي فيه يخاطر كل مشارك بموقعه فيما يتعلق بالآخرين . وقبل أن أناقش طبيعة اختلافاتهم ودلالتها أريد أن أصف موقع ناقد يضيف جدلة أخرى إلى الخيط الذي يربط نظريات السرد الراهنة ببعضها ، وهو ج . هيلز ميللر . وهو يعتقد ، مشاطراً بارت وكيرمود ، أن النصّ يؤسس المدى الذي في إطاره تغدو التفسيرات الواضحة ممكنة ، وأن ما يكُتسب بالحديث عن كلمات العمل أكثر مما يكتسب بالحديث عن القارئ ، في حد ذاته ، واستجاباته (40 , 20) . وهو ، مثل كيرمود يميز الأحداث المفردة التي تحرك السرد إلى الأمام من التفصيلات الأخرى التي تدخل ، بسبب تماثلها ، في نماذج نظامية للمعنى (1) . ولكنه يخالف كيرمود في نقطة حاسمة ، فهو لا يعتقد أن القراء يستطيعون اكتشاف سر بعد آخر في نص ما ، ويتضمن كل سر منها تفصيلات أغفلت في تفسيرات سابقة ، ليست هناك أسرار ، لأن

أى تفصيل يمكن أن يدخل ، على نحو يوثق به ، فى شروحات نظامية (25-51) . إن شرحاً مبسطاً لموقف ميللر لا ينصفه ، لكن أهمية ذلك الموقف تقودنى إلى أن أوفر شرحاً له .

حيث نتقدم عبر قصة ما نكتشف تكرار كلمات وأحداث وصور وأفعال يمكن جمعها فى نماذج ذات معنى . وتقدم الموضوعات التقليدية التى جرى تعيينها فى الدراسات الأدبية (أنماط أولية ، رموز ، نماذج صراع) تنوعاً غنياً من القوالب التى من منطلقها يمكن إدراك المسرودات . إننا ، بافتراضنا نماذج للمعنى لا تتغير - وهو افتراض تقره ثقافتنا - مزودّون بما يجعلنا نتعرف على المشابهات التى يبنى عليها التفسير النظامى ، ونحن نفعل ذلك عن طريق تجاهل الاختلافات الطارئة بين حادثة وأخرى . ولكن هناك طريقة أخرى للنظر إلى السرد والمعنى ، وتبدأ من الحقيقة الأكثر أساسية وملاحظة حول العالم ؛ إن الأشياء والأحداث منفصلة ، وتتميز إحداها عن الأخرى ، وهى عرضه للتغيير . ومن وجهة النظر هذه لا توجد إلا الاختلافات . ومهما بلغ من الدقة أن تكرر حادثة أخرى سبقتها فإن الحادثتين منفصلتان بالزمن والقرينة وربما بما يترتب عليهما . وبناء على ذلك فالمشابهات تبدو عرضية ووهمية - بمعنى أن عقلى ، مبعداً الأحداث من الزمن والظروف ، هو الذى يرى الشيئين متماثلين (1-17) . ومادام السرد مبيناً على البعد المغرب الذى يضعه الزمن بين الأحداث التى تبدو متماثلة ، فإنه يستطيع دوماً أن يقطع قاعدة المعنى الذى نجده فى " تكرار المتماثل " باظهاره أنه تكرار مع اختلاف . ويبدو كلا النموذجين ضروريين ولكنهما متناقضان . ويمكن العثور على النماذج المتناقضة التى يوجدها فى السرد هذان النوعان من التكرار وذلك فى أحد التفاصيل من " غبطة " - لون الثوب الذى ترتديه بيرل فيلتون فى أوائل القصة ترى بيرثا «شجرة الكمثرى الفاتنة ، بزهراتها المتفتحة تماماً ، رمزاً لحياتها الخاصة » وتلك هوية رمزية تكون مثلاً يستشهد به للنمط الأول من المعنى ، ويقوم على تماثل طراز يبدئى ARCHCTYPAL وبعد ذلك تصل بيرل " وكل ما ترتديه فضئ اللون " وبعد العشاء ، حين تقف هى وبيرل

ناظرتين إلي شجرة الكمثرى " بأزهارها الفضية " ، تشعر بأنهما مرتبطتان فى وحدة أكثر شمولية «واحداهما تفهم الأخرى فهماً كاملاً» . ويبدو اتحاد حقيقى بينها وبين زوجها ، عبر فجوة الاختلاف الجنسى ، ممكنا الآن ، ولكن الزمن يبرهن على أن هذا وهم ، فإن مرآى بيرل مع زوجها يحطم سعادتها . لقد حطم الاختلاف الوحدة المبينة على اللون الفضى (رمز مثالى للتماثل لأنه يعكس مثل مرآة بدلاً من توكيد لونه وحضوره الخاصين) . ولذلك فإن بيرثا تفعل ما يفعله أى مفسر للسرد حاد الملاحظة : إنها تتذكر اختلافاً بغيضاً كانت قد استبعدته من اندماجها فى شجرة الكمثرى – القطتين فى المرج – وتطور تفسيراً جديداً للتجربة الأصلية . وحين تغادر بيرل وإيدى يتبعها ، تراهما بوصفهما « القطة السوداء تابعة القطة الرمادية » وبعد أن كانت ، فيما سبق ، قد رأت ثوب بيرل مثل الفضة ومثل شجرة الكمثرى فإنها تتصوره الآن رمادياً مثل القطة . ويجعل تدرج اللون الفعلى لثوب فضى كلا التفسيرين مقبولاً ، ولكنهما متناقضان . ويجد ميللر هذا المثال ممثلاً للتفسير عموماً ، فلا المسرودات ولا الشخصيات التى تمثلها تلك المسرودات تهيىء موضعاً ثابتاً للمعنى . إن بيرل (مثل الحجر الكريم الذى سميت باسمه) رمادية وفضية فى آن واحد .

إذا أمكن " ربط التفسيرات ببعضها فى نظام من التضمين المتبادل والتناقض المتبادل : . كما يقول ميللر (40) ، فسيكون هو قد برهن على أن الاختلاف التفسيرى ليس نتاج اختلافات ذاتية أو تغير تاريخى أو فشل فى التفسير بدقة نظامية ، لا غير ، وإنما قد ينتج عن اختلاف لا مفر منه بين المعنى المنطقى (اللازمنى) ومعنى السرد . وعلى كل حال ، وحتى بصرف النظر عن المجادلات الفسلفية التى يمكن أن ترتفع ضدهذه النتيجة يبدو أنها تتناقض مع أوضح حقيقة عن السرد التخييلى : إن القصص رغم كل شئ يكتبها مؤلفون يقصدون ، على نحو مفترض مسبقاً ، أن تكون ذات معنى ويبقى نموذج التواصل (من المؤلف إلى العمل إلى الجمهور) أساسياً فى تفكيرنا حول

الأدب ، ويشير ميللر وآخرون ، جوابا على هذا الاعتراض ، إلى وجود فرق بين قصة ذات معنى وقصة لها تفسير واحد فقط ، فالأخيرة تكون ذات معنى مسلوب الخصب وربما ، كما يعرف المؤلفون ، ليست ممتعة جداً . وعلاوة علي ذلك ، إن نموذج التواصل يخلق ، بتبسيطه ما يحدث حين نقرأ ، صورة مضللة للعملية . ليس المؤلف المصدر الوحيد للمعني ، وليس القارئ المفسر الوحيد ، فالشخصيات ، كما أظهر تحليل « غبطة » ، تقرأ الأحداث التى تشارك فيها وتفسرها . وحقيقة كون القراء يجادلون ، غالبا ، حول ما إذا كانت الشخصية قد فسرت عالمها على نحو صحيح أم لا يقوم برهاناً على أن التفسيرات توجد " داخل " قصة ما بالإضافة إلى وجودها فيما يقوله القراء حول القصة والساردون هم أيضاً قراء ومفسرون . وأخيراً ، إن الكاتب قارئ ومفسر ، تماماً مثل القارئ الحقيقى ، وهو ، عن طريق وضع الأسئلة والإجابة عنها ، يغدو كاتباً ومعيداً كتابة القصة . وبكلمات أخرى ، يوجد نموذج التواصل كله داخل كل جزء متميز من أجزائه .

ومن المفيد ، لإظهار أن هذه المفارقات ليست محض سفسطات ، الرجوع إلى نقد فرانك كيرمود ووضعية السرد قبل الفترة الحديثة . لقد اتبع تشوسر ، فى كتابة « حكاية البحار » ، الممارسة النمطية فى زمانه : أخذ قصة مشهورة وحولها إلى عمل فنى . ومواطن الضعف فى النسخ السابقة ، من وجهة نظر أدبية ، واضحة : إنها لا تشرح دوافع الشخصيات التى هى شخصيات مبتذلة ، والأحداث التى يبدو أنها أخترعت من أجل خلق نكته ، غير مصحوبة بتفصيلات موثقة تجعلها ممكنة التصديق . وبعد أن سمع تشوسر الحكاية أو قرأها فسرها عن طريق إعادة كتابتها . وبدلاً من يتذمر من أخطائها (فعالية القارئ بوصفه ناقداً) أصلحها . وقد كانت هذه العملية ، مدة ألفى سنة على الأقل ، أشيع الطرق لخلق السرد : والتوسع فى مواد متوارثة . وفى التقليد المسيحى أدت إلى خلق حيوان القديسين " الأبوكريفا Apacrypha المتعلقة بحياة المسيح

وفى الكثرة الكاثرة من القصص التى نمت حول " قضية " طروادة وطيبة وروما ،أجاب الكتّاب على أسئلة نشأت من الثغرات فى الأدب الكلاسيكى : ماذا حدث بعد عودة أوديسيوس إلى موطنه ؟ ماذا حلّ بالأبطال الآخرين بعد نهب طروادة ؟ وقد أدت العملية نفسها إلى تكامل مسرودات الرومانس المتعلقة بفرنسا الكارولينية وبريطانيا الأرثرية والتوسع فيها .

ويوفر كيرمود ، فى مؤلفه نشوء السرية ، تحليلاً ذكياً لهذه العملية وهى تفعل فعلها فى خلق الكتب الأربعة الأولى فى العهد الجديد . فكتاب مارك هو الأقصر ، وهو يتضمن وقائع ملغزة وحتى غير ممكنة الفهم تُشرح على نحو أكثر إقناعاً فى كتب ماثيوولوك وجون . والطريقة التى استخدموها لتوضيح القصة ، وهى طريقة شائعة فى زمانهم ، هى شكل خاص من طريقة التفسير المعروفة " مدراش" midrash 36 فبدلاً من التفسير بواسطة التعليق ، يجرى التفسير بواسطة عملية زيادة السرد (81) ونتيجة لذلك فالشخص الذى يكون حضوره غير معلل يحرز صفات مميزة ودوافع فى الكتب الأخرى ، وقد ينهمك ، بوصفه شخصية مفهومة ، فى أفعال جديدة ، وهذه الأفعال بدورها قد تتطلب تفسيراً إضافياً . وحالما ثبتت الشريعة ، وتأكد أن كتباً كثيرة مشكوك في صحتها ، اتخذ تفسير الكتاب المقدس شكل التعليق لا إعادة الكتابة . ويبقى التفسير ضرورياً لأن أسئلة كثيرة جداً حول الكتاب المقدس تبقى دون جواب . ولكن من المشكوك فيه أنه يمكن الإجابة عليها جميعها بواسطة سرد أكمل وأكثر تفصيلاً ، فكل زيادة فى الطول تضيف إلى تعقيد الكل ، والتفصيلات التى تحل لغزاً تفسيرياً واحداً غالباً ما توجد ألغازاً أخرى .

وقد يبدو أن مفهوم الكاتب هذا ، بوصفه مفسرا ومعيدا الكتابة لا ينطبق على المسروات الحديثة التى تمجد لأنها أصيلة . ولكن دفاتر ملحوظات الروائيين تدل على أنهم أيضاً فى إنتاج قصة من بذرة فكرة يستخدمون تقنية الـ"مدراش" فالفعل يؤدى إلى خلق شخصية ، والشخصية تلد أفعالاً جديدة . قال تولستوى ، الذى استشهدت فى

الفصل الثاني بوصفه هذه العملية ، مرة أنه « ينبغى دوماً أن يكون فى كل كاتب شخصان – الكاتب والناقد » والأخير هو قارئ له إمتياز خاص لكتابة القصة مرة أخري . وقبل أن تصبح القصص ملكية شخصية (من خلال قوانين النشر) كان فى استطاعة أى فرد أن يعيد سردها ويصنع تفسيراً فى النص نفسه بواسطة تغيير الشخصيات والأفعال أو تقديم تعليق . وبما أن هذا النوع من المشاركة ممنوع الآن فإن إعادة الكتابة ينبغى أن تكون فى هيئة تعليق خارجى (بحث أو مقالة) تنزع القصة إلى التخلص منه فيِ انتقالها عبر الزمان . ولكن تعليقات كهذه في كليتها ، تصنع تقاليد تفسيرية تمكننا ، بتنوعها ، من ملاحظة المسرودات وفهمها بطرق مختلفة .

لقدبدأ هذا الفصل بالمقدمة المنطقية الواضحة وهى أننا إذا أردنا أن نفهم بنية السرد ومعناه فيجب علينا أن نرى كيف يعملان عملهما خلال عملية القراءة بدلاً من تحليلها تحليلاً مجرداً . ويوفر نموذج التواصل بداية لهذه المحاولة ، ولكن الاختلافات بين التواصل الأدبى والتواصل العملى ، الناتجة جزئيا من الاختلافات بين الكتابة والكلام ، تسمح للقراء بحرية أكثر من حرية المتحادثين فى إنشاء المعنى . إن الفرضية القائلة بأن الافتقار إلي الاتفاق حول التفسير ينتج من الاختلافات بين القراء يمكن أن تعلل التنوع التفسيرى ، ولكنها لا تستيطع تعليل استمراريات التقاليد التفسيرية ، وهى واضحة وضوح الاختلافات . وتنتج هذه الاستمراريات من تقاليد التفسير المشتركة ، ومن الطرق التى بواسطتها يرسم الكتّاب ، داخل نص ما ، حدود الموقع الذى منه سينظر القارئ المقصود إلى السرد . وعلى كل حال فالقارئ يشغل موقعاً واحداً من مواقع تفسيرية متعددة ، هى مواقع الشخصيات والساردين الذين يتمتعون بأهمية تساوى أهمية القراء . ولا يعتقد بارت بإمكانية تكامل المعلومات المبلغة عن طريق خطوط التواصل المنفصلة هذه في تفسير كامل . ويعتقد كيرمود وميللر أن فى استطاعة القراء أن يكاملوا ، على نحو مشروع ، العناصر النصية فى أنظمة كلية للمعنى ، وأن أى سرد مهم سيؤدى إلى نشوء تفسيرات متنوعة ، ولكن لكل من الباحثين أسباب مختلفة للوصول إلى هذه النتيجة .

كيف نقرأ ، فى الحقيقة ، المسرودات ؟ والسؤال ، بمعنى من المعانى ، لا يمكن الإجابة عليه ، لقد وصف جورج ديلون George Dillon الخطط التى يستخدمها القراء لفهم الجمل الأدبية ، ولكن العمليات المفاهيمية المتطلبة لصنع معنى للعالم التخييلى لا تتلاءم مع التحليل اللغوى ، وحين يروى القارئ عمليات الفكر المتضمنة فليس الناتج نسخة طبق الأصل من التجربة وإنما « قصة القراءة » كما يقول كيلر قصة، منشأة على غرار الحقيقة فى شكل سرد هو ، فى أحسن حالاته ، جدير بالتصديق ، « ويبرهن ذلك على أن الحديث عما يوجد فى القارئ أو تجربة قارئ ما ليس أسهل من الحديث عما يوجد فى النص » (82) .

لقد أسهمت نظريات القراءة المنتجة خلال الخمسة عشر عاماً الماضية ، على الرغم مما سبق ذكره ، إسهامات مهمة فى فهم السرد . أولا ، لقد أعادت وضع الكاتب والقارىء ، جنباً إلي جنب مع النص ، بوصفها عنصرين ينبغى أن يؤخذا بنظر الاعتبار فى أية نظرية ملائمة . ثانياً لقد شجعت ، بواسطة كشف التعقيد فى التواصل الأدبى ، قراءات أدقّ لنصوص السرد ، فالصبر يكشف أن هذه النصوص جديرة جدارة الشعر بالتحليل الدقيق . وأخيراً ، قد يتكشف شئ مهم من خلال فشل المحاولات لتقرير حدود مساهمة القارئ والنصّ ، بوصفهما كيانين منفصلين ، فى التنوع التفسيرى . ويفترض أى جهد كهذا ، مسبقاً ، أن المنظر يستطيع أن ينتقل إلي خارج حقل التحليل ، متخلصاً من أحوال السردية والقراءة لكى يعين هوية كليهما ، ولكن أية مقالة ، أو أى كتاب يعالج هذا الموضوع هو فى ذاته قراءة أخرى ، وتفسير آخر ، وسرد آخر ، وإذا كان فشل هذا الجهد النظرى يؤدى إلى إدراك أننا لا نستطيع فصل أنفسنا عن تلك الفعاليات حين نحللها ، فسيظهر عندئذ أن القراءة والتفسير والسرد مظاهر ضرورية للفهم ، ليست ، فقط ، مفاهيم مفيدة فى مناقشة التخييل .

أطرُ مرجعية :

ما وراء التخييل ، التخييل ، والسرد

إن أوّل خطوةٍ فى تطوير نظرية السرد أو أية نظرية أخرى ، هى تحديد حقل الدراسة . وقد ناقشت فى الفصل الرابع النقاد الذين يحددون العقدة ، أو بنية الفعل ، بوصفها موضوعهم ، وينطبق كثيرٌ مما يقولونه على المسرحيات بالإضافة إلى المسرودات ، وعنى الفصل الخامس بالنقاد الذين يحللون العقدة لكنهم يدخلون فى حسابهم مقوّمات معينة فى السرد تفتقدها المسرحية مثل الوصف وتقديم الشخصيات تقديمًا لفظيًا . ويتوسّع حقل الدراسة أكثر حين يأخذ المنظرون بنظر الاعتبار دور السارد ، فالسارد ، كما أظهر الفصل السادس ، يؤطر الفعل ويشكّله ، وهو يمكن أن يكون داخل القصة بوصفه إحدى الشخصيات ، أو خارجها بوصفه ملاحظًا مجهولاً ، وتواجهنا خلف تلك الحدود أسئلة عن علاقة السارد بالكاتب . وقد وسع الفصل السابع المناقشة إلى ما قد يبدو أنه المقوّم الأخير لوضعية السرد وهو القارئ الذى أيضًا ، يمكن أن يكون داخل القصة (بوصفه إحدى الشخصيات التى تُروى لها القصة أو بوصفه شخصًا ما يخاطبه المؤلف) ولكنه ، جوهريًا ، خارجها .

والتوسع الأخير فى الحقل المرجعى يقود المنظر إلى أن يخطو خارج تجربة السرد ، وذلك لكى يتحدّث لا بوصفه قارئًا ولكن بوصفه شخصًا يتحدّث عما يفعله القراء وكيف يختلفون من فترة تاريخية إلى التى تليها . ويظهر كيرمود وجاوس كيف يؤدّى التغيّر الثقافى ، حتمًا ، إلى إعادة تفسير المبادئ الأدبية . ويقارن شكلوفسكى النصّ بجبل جليدى يطفو متوجهًا جنوبًا إلى تيارات أدفأ تذيب قاعدته حتى يغدو الجزء الأعلى الذى يلوح فوق الماء أثقل ، وينقلب الجبل الجليدى الذى يكون ، حينذاك ، قد أحرز مظهراً مختلفًا كليًا ، فلم يعد مستدق الرأس لكن مستوى القمة وأضخم وأنعم ... كذلك هى حظوظ عمل أدبى

ما . هناك ثورانات دورية فى طريقة فهمها ، فما كان مرة مضحكًا يغدو مأساويًا ، وما كان جميلاً يُتصوّر مبتذلاً . العمل الأدبى ، إذا جاز التعبير ، يكتب على نحوٍ متواصل .

يمكن أن يعتبر التقدم المفاهيمى من تحليل العقدة إلى العناية بقرائن أشمل دليلاً على الارتقاء إلى فهم أشمل للسرد . وكما قد يثبت امرؤٌ نظرية علمية تنطبق على مدى محدودٍ من الظواهر ثم يوسعها بتعيين متغيّرات تفسّر أصنافًا أخرى من الحوادث ، كذلك ، بالضبط ، ينبغى أن نكون قادرين ، عن طريق العناية بمقوّمات أكثر وأكثر فى وضعية السرد ، على إنتاج نظريات ذات عمومية ودقة متزايدتين . ومع ذلك ، لسوء الحظ ، لا يبدو أن التناظر هذا يعتمد عند التحليل . إن نظريات السرد لا تتلاءم مع بعضها فى علاقة هرمية محكمة ، فإن أخذ مقوّمات أكثر بنظر الاعتبار يمكن أن يقلب النتائج المشتقة من نموذج أبسط بدلاً من أن يصنّفها ضمن فئة أكبر .

وينتج فرق آخر بين النظريات العلمية والنظريات السردية من عدم استقرار الأنظمة المستخدمة فى الأخيرة . ينبغى للمرء ، لكى ينشئ شرحًا ، أن يثبت العناصر التى ستحل داخل إطار مرجعى ، موجداً ما يدعوه العلماء «حالات الحدود» للنظرية . فتستبعد بعض الحقائق من نطاق سلطتها ، ولغة النظرية متميّزة عن لغة المحسوسات التى تستخدمها لتسمية الحقائق . ولكنّ مقوّمات كثيرة فى وضعية السرد تملك ، كما أظهر الفصل السابق ، نزعة مزعجة للتنقل جيئة وذهابا عبر الحدود التى يجب أن تفصل ما هو داخل سردٍ عما هو خارجه . والسارد / الكاتب والقارئ الضمنى / الحقيقى مثلان واضحان على عناصر متنقلة كهذه . ويعالج القسم الأول من هذا الفصل النقاد الذين يظهرون أن تعيين الحدود بين النص والسياق ، وبين القصة والتفسير ، وبين الكتابة والقراءة يمكن أن يغدو غير واضح أو معكوسا ، قالبًا النظرية التى قصد بها تثبيت المعنى فى موضعه . ويظهر تعطيل واضح فى الخط بين سردٍ ما وقراءاته حين تتضمّن القصة إشارة إلى نظريات ، أو إلى مسروداتٍ أخرى ، أو إلى نفسها . وسأناقش فى القسم الثانى بعض أنماط التخييل (مثل المحاكاة الساحرة وما وراء التخييل) التى تعتبر أمثلة لتلك المعضلات .

إن نظريات السرد وتقنياته خلال السنوات الحديثة جداً هى ، فى رأى كثير من النقاد ، انحرافات بالغة التعقيد عن الحقائق الأساسية التى تقرر الفرق بين التخييل والواقع ، وبين الزيف والحقيقة . ويعود القسم الثالث من الفصل إلى هذه الحقائق ليرى ما إذا كانت النظريات المعاصرة تستطيع أن تضيف أى شئ إلى التصور التقليدى لكيفية ارتباط الأدب بالحياة . ويُعنى القسم الرابع بقضية أكبر هى ما إذا كان السرد ، تخييليًا أو حقائقيًا ، صيغة متميّزة وشرعية من صيغ الشرح ، قابلة للمقارنة ، من حيث أهميتها ، بنظرياتٍ فى العلوم الطبيعية تشك فى فائدتها الشرحية .

عبور الحدود النظرية : نماذج من سوء القراءة

تعرف القصص ويعرف كتابها ، بخلاف النباتات والأجرام السماوية ، أنّ القراء يلاحظونهم . ويمكن أن تؤثر المعرفة بحضور ملاحظٍ فى النماذج السلوكية ، ولهذا السبب غالبًا ما يخفى علماء الاجتماع أهدافهم عن الأشخاص المستخدمين فى التجارب ويستطيع الكاتب ، وهو يعرف كيف يستجيب القراء وكيف ينظر الناقدون ، أن يأخذ ميولهم بنظر الاعتبار ، ويحاول أن يسيطر على طريقة تجربة النّص مستقبلاً . وبناء على ذلك ، فقد يحيد النص النظريات التى ستشرحه ، أو يختارها .

يظهر روس تشامبرز Ross Chambers ، فى مؤلفه القصة والموقف ، أن كثيراً من النصوص «تشتمل ، وضعيًا ، على مرجعية ذاتية» ، لا خالقة دوراً للقارئ الضمنى فحسب بل «مخصّصة الأحوال – أنواع الفهم الضرورى بين القارئ والنص – لنجاحها بوصفها أفعال تواصل أدبى» (25 - 26) . وحالما نميز كيف يحاول سارد أن يسيطر على فهمنا قصة ما فقد نختار أن نقرأها على نحو مختلف : «عن طريق قراءة هذا الموقف الذاتى بوصفه جزءًا من النص ينبغى أن يتحرّر المرء ليعيد تكوين السياق لها (يعنى أن يفسّرها) جنبًا إلى جنب مع بقية النصّ ... إن النصّ فى حاجة إلى أن يُفكّر فيه تحت شروط غير تلك المتوفرة له فى الظروف التاريخية والأيديولوجية لإنتاجه» (27) . وقد يؤثر مرور الوقت فى هذا التغيّر (كما يقول كيرمود وشكلوفسكى) بصرف النظر تماما عن مقاصدنا أو مقاصد الكاتب .

يشجعنا الكتاب الواقعيون على أن نمنح التصديق لقصصهم وذلك بطمس كلّ برهانٍ على أنهم يستخدمون تقاليد سردية ، وينبغى أن يكونوا حذرين على نحوٍ خاص ليبعدونا عن ملاحظة محاولاتهم للسيطرة على استجاباتنا ، إذا كان ذلك مقصدهم . فإذا حدث أن شككنا فى أن انغمارنا الساذج ينتج عن مناورة تقنية فإنّ صدمتنا مضاعفة ، لا بالخداع فقط وإنما بعكس الأدوار الذى بواسطته يقرؤنا الكاتب ويفسّرنا بدلاً من أن نقرأ نحن القصة ونفسرها . ويعارض بعض المنظرين المحدثين الواقعية للسبب عينه الذى دفع أفلاطون إلى معارضة المحاكاة : إنها أكثر أشكال التخييل زيفًا ، وذلك على وجه الدقة ، لأنها تظهر حقيقية ، مخفية حقيقة كونها وهمًا .

وقد يتعمد الكاتب ، بدلاً من التحييد أو اختيار التدقيق النظرى ، أن يكشف كون القصة وهمًا ، معريًا الوسائل الفنية التى تجعلها تبدو واقعية . وينظر جابرييل جوسيبوفيتشى Gabriel Josipovici إلى الرواية الواقعية بوصفها انحرافًا عن المسرودات التقليدية والحديثة التى تعترف بوضعها التخييلى بواسطة احتوائها على سارد مؤلّفى وإشارتها إلى تقاليد أدبية . وأحسن الروائيين الحديثين ، فى نظره ، يستخدمون التقنيات الواقعية لا لشئ إلا ليعدّوا المسرح من أجل إيقاظ للوعى سيخرجنا بعنفٍ من أحلامنا الأنانية :

> أولاً ، هم يهدهدوننا لكى نعتقد أن «الصورة» «واقع» ، مقوّين نزعاتنا المألوفة . وفجأة يتركز اهتمامنا فى النظارات التى ننظر من خلالها ، ويجعلوننا نرى أن ما اعتقدناه «واقعا» لم يكن إلا خدعة الإطار . ولكن يجب ، قبل أن يتحقق هذا ، أن نُخدع أولاً ، وهل هناك طريقة لخداع القارئ أحسن من جعل ذلك خلال وسيلة الرواية التى تكاد لا تكون وسيلة على الإطلاق ، بل هى ، تقريبا ، مثل الحياة نفسها .... إننا نغدو واعين ... فاهمين فجأة ، بصدمة اكتشاف ، ما أحسسناه منذ البداية على نحو غير جلىّ من أنّ ما اعتقدنا أنه مفتوح بلا حدود وفى «الخارج»

> كان فى الحقيقة عالمًا محددًا يحمل شكل خيالنا ... إن للانقلابات الهازلة فى شكل الرواية والمحاكاة الساخرة للغة تأثيرًا معاكسًا يجعلنا ندرك ، بصدمة ، أننا نتعامل لا مع العالم وإنما مع شئ آخر فى العالم ، شئ صنعه إنسان . (جوسيبوفيتشى ، 297 ، 299) .

إن تقرير جوسيبوفيتشى عن كيفية تأثير الروايات الحديثة فى القراء ليس نظرية بالمعنى الاعتيادى ، وينطبق ذلك على النقاد الآخرين الذين سأناقشهم . يظهر الروائى الحديث ، بواسطة التنبيه إلى النظّارات والإطار (التقنيات والبنى) التى تخلق تأثيرات الواقع ، أنّ هذه الأمور زائفة على نحو خطر ، وغالبًا ما يفعل ذلك فى اللحظة نفسها التى يبدو فيها أن فكرة مركزية مقنعة تظهر . ويثير عرض الوهم وعيًا بمستوى جديد . ويعتقد كثير من مناصرى الواقعية أن الحكاية الرمزية ، وما وراء التخييل ، والمحاكاة الساخرة (عمومًا ، أية علامات صريحة على أن السرد تقليدى) هى شكل من اللعب يدل على أن الكاتب أو الناقد غير جاد . ليس ذلك حقًا ، فمناصرو التخييل الواعى ذاته قد يكونون ، كالآخرين ، عابثين أو حساسين أو (كما هو حال جوسيبوفيتشى) أكثر جدية من غالبيتنا .

إن پول دى مان ، مثل جوسيبوفيتشى ، ينظر إلى واقعية القرن التاسع عشر بوصفها انحرافًا عن الطرق السردية «يمنع القارئ الذى يُربك بسهولة من خلط الحقيقة بالتخييل ومن نسيان السلبية الأساسية فى التخييل» (1969 , 219) . ولكنه أقل تفاؤلاً حول إمكانية الإفلات من التخييل والنظرية لإحراز معرفة أعلى حول الواقع يمكن التعويل عليها . وبدلاً من أن أحاول تلخيص نظريته فإننى سأقدّمها فقط ، واثقًا من أن القراء المهتمين سيراجعون مصادر أخرى (كيلر 1982 ؛ جونسون 1984) وكتابات دى مان من أجل تقرير أوسع .

يتضمّن إنشاء سردٍ ما فعاليتين اثنتين : تسمية الأشياء والأحداث على نحو دقيق (لكى تمثل الكلمات كل المظاهر المهمة للواقع الموصوف) ، وتنظيم الأسماء (وضع الكلمات والجمل فى متوالية تماثل ظهورها الزمنى) . وينبغى أن يكون للسرد الناتج عن ذلك معنى هو ليس شيئًا «أضافته» الكلمات إلى القصة (سيوحى ذلك ضمنًا بأن المعنى

لم يكن حقًا فى الأحداث ولكن فرضته الكلمات عليها) ؛ إن الكلمات ، مثاليًا ، توضح معنىً ما كان موجودًا طيلة الوقت وتسلط الضوء عليه لكى نستطيع أن «نقرأه» .

ولكن ماذا إذا كانت القصة المروية قصة تؤدى إلى إدراك أنّ عملية التسمية والتنظيم كانت مغلوطة ؟ سيكون هذا النوع من السرد هو النوع الذى يناقشه جوسيبوفيتشى : يرى البطل أو القارئ ، أخيرًا ، أن الأحداث والكلمات لا تنسجم مع بعضها ، إما لأن البطل تخيل شيئًا لم يكن موجودًا حقًا ، أو لأن الكلمات والملاحظات التقليدية لم تمثل واقع الموقف . وتحرّرنا صدمة الإدراك الناتجة من تلك الرؤية ، من الوهم معيدة إيانا إلى العالم الواقعى . ويعترف دى مان بأنه عند معالجة مسرودات من هذا النمط فإن «قراءة كهذه هى جزء ضرورى من تفسير الرواية ... ولا يعنى ذلك ، مع ذلك ، أنها يمكن أن تتوقف هناك» (1979 ، 200) . وبكلمات أخرى ، إننا لا نستطيع أن نضع حدًا للتفسير بواسطة الاستنتاج بأن السارد أو البطل أخطأ فهم الأحداث . ينبغى أن نمضى قدمًا لنأخذ بنظر الاعتبار كيف يمكن أن تقدّم الأحداث مرة أخرى على نحو صادق ، لأن الاستنتاج نفسه «بأنها كانت وهمًا» (ما يدعوه دى مان «سلبية التخييل») يعنى ضمنًا بأن هناك طريقة أخرى ، يمكن التعويل عليها أكثر ، لتقديمها .

إن ما ينبغى أن نفعله ، أو يفعله السارد ، هو أن نعود إلى بداية القصة ونعيد قراءتها على ضوء معرفتنا الجديدة . وحيثما كنّا ، من قبل ، رأينا حبًا وفهمًا حقيقيًا وصعوبات خارجية وخيبات ، قد ندرك الآن لا إشارات واقعية إلى «الحقائق» ولكن تمثيلاً خياليًا (مجازيًا ، استعاريًا) لرغبة أو حاجة تتحوّل من شخص إلى آخر ولا يمكن أبدًا أن ترضى ، وربطًا خادعًا للآراء ، وإسقاطًا لعدم كفايتنا على العالم الخارجى ، ورفضًا لقبول الاختلاف بين ما نريد وما عليه الأحوال . ولا تعود الكلمات تسجيلاً لما حدث حقًا ؛ إنها تعتبر الآن رموزًا ، نصًا تمثّل فيه كل كلمة فكرة مختلفة عما تسمّيه الكلمة . إن النصّ «يسرد الآن عدم إمكانية القراءة فى السرد السابق» ؛ إنها تروى قصة جديدة كليًا ، «قصة فشل القراءة» ، والإخفاق فى صنع الصلات المناسبة بين الكلمات أو الأفكار والأشياء (دى مان 1979 ، 205) .

ولكنّ المعرفة بأن القصة الأولى كانت زائفة والثانية أقل خداعًا لا تفعل شيئًا لحلّ المشكلة الحقيقية التى يطرحها الأدب والحياة – كيف يحيا المرء . إن قبول الفهم الجديد للحياة (حبّى رغبة نفسية تقوم على حاجة مادية) أمر لا يمكن احتماله ؛ والعودة إلى الاعتقاد بأننى «ذات واعية تستطيع أن «تعرف» و «تفعل» على نحو معقول أمرٌ مستحيل . ولذلك ينبغى أن أقوم باختيار أخلاقى اعتباطىّ : بما أن الحقيقة والزيف لا يمكن أن تنتجا وصفة تخصّ كيفية العيش فينبغى أن أقرّر ما قد يكون الطريقة الصحيحة للعيش (باعتبارها مضادة لطريقة ما ، حقيقية كانت أم زائفة ، خاطئة) . وفى الوقت نفسه ، إن قرار القيام بهذا الاختيار يقوم على الاستنتاج بأننى أملك بعض المعرفة عن الواقع والمعنى الحرفى ، ولذلك فهو يغمرنى مرة أخرى فى تكرار تلك الافتراضات التى حاولت أن أتحاشاها . وإذا رويت المترتّبات على هذا الاختيار الاخلاقى فمن المحتمل أن تبدو اعتباطية وساذجة ومتنافرة . إن كثيراً من القراء ، فى الواقع ، قد لا يتعرّفون إلى أن القصة التى أرويها قصة رمزية («قراءتى» لزيف القصة الحرفية) ، وقد يتهموننى ، نتيجة ذلك ، بارتكاب الأغلاط نفسها التى حاولت أن أعرضها .

إننى أجد لدى هؤلاء النقاد الثلاثة ، وإن كانوا مختلفين ، اهتمامًا مشتركًا بالطرق التى بواسطتها يستطيع الكتاب والقراء تغيير الحدود التى يجب ، نظريًا ، أن تفصل القصة عن تفسيرها . وتقوم حدّة الذهن فى تلك التحليلات بتذكيرنا بأن الكتاب ليسوا ناسخين ملهمين ولكن قراءً ومفسّرين للتجربة . وقد تنتج محاولاتنا المتضاربة لبيان معنى سردٍ ما عن حقيقة كون تفسيراتنا سبق أن وُضعت فى القصة ، وأن الكاتب قد رفض أن يختار من بينها ، وذلك كما تقترح باربرا جونسون Barbara Johnson (1980) فى قراءتها لـ : بيلى بَد . وإذا كانت النظرية أبسط شرح لتشكيلةٍ من الظواهر ، وإذا أردنا أن نشرح كيفية انتهاء النقاد إلى مثل هذه النتائج المتنوّعة عن معنى السرد فقد نكون مجبرين على القول بأن السرد نفسه هو «النظرية» الوحيدة التى يمكن أن تشرح الظواهر (لماذا يقول النقاد مثل هذه الأشياء المختلفة عنه) .

السخرية ، المحاكاة الساخرة ، وما وراء التخييل

يوضح الكتاب ، غالبًا ، أننا يجب أن لا نأخذ قصصهم وفقًا لقيمتها الظاهرة . وفى التقليد الأدبى واللغة الاعتيادية عدة أسماء للتباين بين التعبير والمعنى : السخرية ، الاستهزاء المحتقِر ، المبالغة ، الحكاية الرمزية ، التهكم ، المحاكة الساخرة ؛ وتشهد وفرة الأسماء على شمولية الظاهرة ، وهى ظاهرة وثيقة الصلة بمناقشة نظرية السرد ، فليس ذلك لكون تخييل العقدين الماضيين قد استخدم مثل هذه الوسائل الفنية استخدامًا متزايدًا وحسب وإنما لكون هذه الوسائل تضع مشكلات أمام أية نظرية للسرد .

فى «اللغة الاعتيادية» ، نحن نعنى ما نقول (يخبرنا منظرو فعل الكلام أننا جادّون ، مخلصون ، وملتزمون بحقيقة تعبيراتنا) . كتاب المسرودات غالبًا ما يقولون شيئًا ويعنون آخر – ولذلك يكون «التفسير الأدبى» ضروريًا – فنحن ، بمعونة نظرية ملائمة ، سنكون قادرين على إظهار أنهم فى الحقيقة يعنون ما يقولون وإن كانت لهم طريقة خاصة فى قول ذلك . ولكن داخل الأدب نفسه ، يضع «عفريت المشاكسة» (الاسم الذى أطلقه بو على ذلك صالحٌ كأىّ اسم آخر) نفسه مرة أخرى ، دونما سبب واضح ، ليحدث فوضى نظرية ، وليسخر من الشروحات النظامية أو يعرّيها . إننا نجد فى تاريخ الأدب تقليداً مستمراً من المسرودات التى تهجو تقاليد الأنواع الأدبية أو تمزجها ، مهدّمة علاقة الواحد مقابل الواحد بين التقليد والمعنى . وبما أن تلك المظاهر غير قابلة للتصنيف ضمن نظرية للمستوى الثالث فإن كل ما يمكن قوله عنها هو أنها تنتهك حرمة التقاليد الأخرى (الاعتيادية والأدبية) .

ومن المفيد ، لما أرمى إليه ، أن أصنف تقنيات المسرودات المنحرفة إلى مجموعتين ، وذلك على أساس طرق انحرافها عن التقاليد التى حظيت بالقبول العام فى الفترة التى كتبت فيها تلك المسرودات . وأضع فى المجموعة الأولى المسرودات التى تتحدّى التقاليد الأدبية والاجتماعية من خلال الهجاء ، المحاكاة الساخرة ، السخرية ، وما أشبه . وتضم المجموعة الثانية تلك التقنيات المرتبطة بتعبير «ما وراء التخييل» . إذا اكتشفت شخصية

فى رواية أنها شخصية فى رواية ، أو شعرت بأنها تعامل على نحو غير عادل ، وقررت أن تقتل الروائى – وعمومًا ، حينما تغدو علاقة السرد التخييلى / الواقع موضوعًا صريحًا للمناقشة – فإن القراء يبعدون من الإطار المستخدم ، طبيعيًا ، للتفسير . وقد يكون جعل موقف السرد فكرة أساسية أمرًا ضمنيًا لا صريحًا ، كما هو الحال حين يمكن فهم القصة على أنها ترمز إلى السرد ويستطيع الكتاب ، بغية تعيين الخصائص المميزة لهاتين التقنيتين تخطيطيًا ، أن ينظروا إلى التقاليد الاجتماعية والأدبية من موقع آخر ، مشككين بذلك فى صحة وموثوقية المعيار ، أو يمكنهم أن يخطوا خارج الإطار التقليدى للسرد إلى مستوى آخر ، حيث يجرى سرد القصة ، وقد يكون جمهور القصة ، وواقعها ، وحتى نظرية السرد ، موضوعات للمناقشة .

وعلى الرغم من أنه يسهل شرح التمايزات بين السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة وتوضيحها فإن تلك التمايزات تنزع إلى أن تنحلّ حين يجرى اختبارها على نحو تفصيلى . تقول معاجم المصطلحات الأدبية أن المحاكاة الساخرة هى ، جوهرياً ، ظاهرة أسلوبية – محاكاة مبالغ فيها للخصائص الشكلية التى تميز كاتباً أو نوعاً أدبياً ، وتتميز بتباينات لفظية أو بنيوية أو فى الأفكار الأساسية . وهى تبالغ فى الصفات لتجعلها واضحة ، وتضع جنباً إلى جنب ، أساليب متباينة ؛ وتستخدم تقنيات أحد الأنواع الأدبية لتقديم موضوع يرتبط عادة بنوع أدبى آخر . وتكثف مارجريت روز ، ببراعة تلك الإمكانيات فى صيغة : شفرتان ، ورسالة واحدة . وتنقل السخرية ، من ناحية أخرى ، رسالتين خلال شفرة واحدة (52–53 ، 61) ومع ذلك فإننا تقليدياً ، نميز بين نوعين من السخرية : لفظية ودرامية (كون الأخيرة سخرية موقفية) ويجادل أحد مراجعى الأدبية بأنّ المحاكاة الساخرة تنتمى إلى جنس الهجاء . وباختصار ، كلما كنّا أكثر عناية فى تمييزنا بين السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة ظهر لنا أكثر ما تشترك فيه مفاهيمياً وتجريبياً . وحين نجد أحدها فى مسرودة فغالبا ما يكون الاثنان الاخران كامنين عن قرب ، والثلاثة جميعها مألوفة فى االروايات التى تمزج تقاليد الأنواع الأدبية .

ويمكن أن تظهر بوصفها نغمة أو تقنية موضعية ، ولكن يمكن أن تكون صيغاً تشمل نصاً بأكمله .

وما تشترك فيه ، إلا في أكثر استعمالاتها تطرّفًا ، هو أن لا قانون هناك يمكن أن يخبرنا كيفية التعرف عليها . يجب أن ندرك النغمة ، وأن نشعر بالجذبة المفاجئة التي تخبرنا بأن هناك شيئًا منحرفًا - أن الكلمات والمعنى لا تنسجم مع بعضها . فلا عجب إذن في أننا ننزع إلى أن نشخّصها بطريقة عاطفية لا بمصطلحات نظرية . يمكن أن تكون السخرية بعيدة على نحو هادئ ، هدوءًا أوليمبيًا يلاحظ الضعف الإنساني وقد يتعاطف معه ؛ أو يمكن أن تكون متوحشة ، مدمرة ، ملتهمة حتى الساخر في أعقابها . المحاكاة الساخرة مضحكة (إلا إذا صادف أن نكون أصدقاء النص المسخور منه ، ففي تلك الحال تكون رديئة الذوق) . ومع ذلك فإنّ مقولاتنا ، كما تظهر روز ، تتفكك حتى هنا : لقد أقام بعض النقاد الكلاسيكيين علاقة بين المحاكاة الساخرة ومحاكاة مؤلف ما ، ما دام المحاكي الساخر قد يعجب بالتقنيات نفسها التي يسخر منها وقد يستعملها في مكان آخر (28 - 35 ؛ أنظر أيضًا تينيانوف) . وطالما كانت هناك شفرتان ماثلتان ، شفرة النصّ المصدر وشفرة المحاكي الساخر ، فإن هناك معنيين ، فلا يستطيع المحاكي الساخر أن يمحو كليًا ، المعنى «الجاد» في الأصل ، بل إنه قد يتعاطف معه .

وحين يُنظر إلى المحاكاة الساخرة والسخرية والهجاء - وحتى التلميح والاقتباس والتلاعبات اللفظية والملهاة اللفظية - بوصفها أمثلة لصنف عام من طرق السرد فإنها قد تُدعى «خطاباً مزدوج الصوت» أو «تغريبيًا» . إنني أشك في أن باختين وشكلوفسكي لم يستخدما تلك الكلمات ليوكّدا التماثلات النوعية المتضمّنة فحسب ، ولكن ، أيضًا ، ليحررا تلك التقنيات والمسرودات التي تستخدمها من موقعها الثانوي في أغلب تواريخ الأدب . وحين نصف مسرودة بأنها مضحكة ، أو تقوم على المحاكاة الساخرة ، أو ساخرة ، فإننا نميّزها من الجادة ، والطبيعية والأدب «العظيم» . وعلى كل حال ، إذا قلنا ، بدلاً من ذلك ، إن مسرودات كهذه تنبّه إلى الأطر الشكلية والأيديولوجية التي

تحكم الأدب والمجتمع ، وذلك بإظهار كون التقاليد المتضمّنة ، من منظور آخر ، قد لا تصف العالم أو السلوك البشرى كما هو أو كما ينبغى أن يكون ، فمن المحتمل عندئذ أن نعين أهمية تلك المسرودات بطريقة مختلفة . وسيكون الواقع ، عندئذٍ ، شيئًا يمكن كشفه حين تتقاطع شفرتان ، ما دام حضورهما فى وقت واحد يساعدنا على أن نرى كيف تكيّف الأطر التقليدية فهمنا (لوتمان ، 72) . إن سيرفانتس ومارك توين واقعيان عظيمان لا على الرغم من استخدامهما المحاكاة الساخرة ولكن بسبب ذلك الاستخدام .

ويعطل ما وراء التخييل المعنى بطريقة أخرى . إن البادئة «ما وراء» ، مثل السخرية والمحاكاة الساخرة ، تشير إلى ظاهرة موجودة فى الاستخدامات اللا أدبية للغة . والتعبيرات الطبيعية – الجادة والمُعلمة والصادقة – توجد داخل إطار لا تسميه تلك التعبيرات التى تمتلك مخاطبًا ومخاطبًا ، وتستخدم شفرة (لغة) ، وتفترض مسبقًا سياقا معينا ، كما تم وصفه فى الفصل الأخير . وإذا تحدّثت عن التعبير أو الإطار فإننى أنتقل إلى مستوى أعلى فى لعبة اللغة معطلاً المعنى الطبيعى للتعبير (بوضعه ، عادة ، ضمن علامات اقتباس) . وكذلك حين يتحدّث كاتب عن مسرودة داخل تلك المسرودة فإنه يضعها ضمن علامات اقتباس ، إذا صح التعبير ، خاطيًا وراء حدودها . وغدا الكاتب ، مباشرة ، منظراً ، وكل ما يكون ، طبيعيًا ، خارج المسرودة يُنتج مرة أخرى داخلها .

ومن المحتمل أن أغلب القراء مطلعون على تقنيات ما وراء التخييل التى ليست فقط قديمة قدم السرد نفسه بل هى تظهر غالبًا فى كتابات ثانوية لمؤلفين مشهورين . لقد كتب هاوثورن وميلفيل وتوين ، بالإضافة إلى إنتاجهما أعمالاً رئيسية (رمزية ، واقعية) ، أعمالاً تقوم على ما وراء التخييل مثل «الشارع الرئيسى» ، المؤتمن ، و «الظلام العظيم» (وفيها تغدو الأحلام والواقع غير قابلين للتميّز عن بعضهما) . وتبدأ هَكلبَرى فِن بوصفها ما وراء التخييل على نحو معكوس : شخصية تخييلية أوجدها مارك توين تبدأ تتحدّث عنه .

إن الصعوبات التى يواجهها المنظرون والنقاد فى التعامل مع أعمال ما وراء التخييل المعقدة هى صعوبات مفاهيمية وأخلاقية . «التخييل» هو تظاهر ، ولكن إذا كان كتاب التخييل ينبهون بإصرار إلى التظاهر فإنهم لا يتظاهرون . وعلى ذلك فهم يرفعون خطابهم إلى مستوى خطابنا (الجاد والحقيقى) . ولا يعتبر اعتراف الكاتب ، فى رأى الناقد الأخلاقى ، دليل جدية وإخلاص ولكن يُعتبر طيشًا ولعبًا وعبثًا أدبيًا . إن واجب الكاتب هو أن يتظاهر على نحو جاد – لا أن يقول ، على نحو جادٍ أو هازل ، أن الأمر تظاهر . وما يتعرض للحظر هنا هو النظام الكامل للتمييزات التقليدية بين الواقع والتخييل من جهة ، وبين الصحة والخطأ من جهة أخرى . وأحسن الأمور ، للنجاة من الارتباكات التى يمكن أن يحدثها الكتاب حين يلعبون بهذه المصطلحات ، هو العودة إلى أرض أصلب – الفلسفة – لرؤية ما إذا كانت تخبرنا أى شئ جديد عن تلك الأمور .

ما هو التخييل ؟

إن الإجابات الحديثة على هذا السؤال ، مثل إجابات الماضى ، محكومة بأهداف الكاتب . ولم يعد الفلاسفة قلقين ، كما كان أفلاطون ، حول ما يستطيع التخييل أن يحدثه من تهديد للمعرفة التى يمكن التعويل عليها وللمواطنة الجيدة . ولكن ، إذا اقترحوا نظريات للحقيقة والمعنى والمرجعية فيجب عليهم ، مثل أفلاطون ، أن يظهروا لماذا يفتقر التخييل ، أو الإشارة إلى ما لا يوجد ، إلى الثلاثة جميعها ، وحالما يفعلون ذلك فإنهم لن يحتاجوا ، إلاّ قليلاً ، إلى أن يتحدثوا عنها أكثر . ومن ناحية أخرى ، يصف المنظرون النقديون عادة ، كيف يمكن أن يكون التخييل ذا قيمة ، وكيف يُبنى ، وكيف يعمل فى علاقته بالمؤسسات الاجتماعية الأخرى . ويصنف ل. ب. سيبك L. B. Cebik مقاربات تحليل التخييل إلى معرفية وجمالية وقائمة على الاكتشاف الذاتى ؛ ويقسّمها ج. س. برادو G. C. Prado إلى منطقية وجمالية وأخلاقية . ونتيجة معرفتنا بأن علينا أن نغير ناقل الحركة gear عند انتقالنا من نوع من الكلام إلى آخر فقد يكون الأفضل أن نذهب ، مثل سقراط ، إلى الفلاسفة ونسأل لا ما هى الحقيقة (وهو موضوع يختلفون حوله) ولكن – ما هو التخييل ؟

لقد حاول الفلاسفة الإنكليز والأميركان ، فى النصف الأول من هذا القرن ، أن يطوّروا نظريات معرفة تكوّن أساساً وطيداً للحقائق المكتشفة فى العلوم الطبيعية . وقد احتاجوا ، من أجل هذه المحاولة ، إلى منطق مطوّر تطويراً جيداً ، وإلى أن يشرحوا ، معتمدين على معلومات مستقاة عن طريق الحواس ، كيف يمكن ربط الكلمات بالعالم ربطاً دقيقاً . ويعنى التخييل ، فى هذه القرينة ، صلة زائفة بين الكلمات والأشياء ، أو إشارة إلى شئ لا يوجد . وقد أدّت الصعوبات التقنية التى نشأت خلال تطوير هذه النظرية ، ببعض الفلاسفة الأحدث إلى أن يفهموا الحقيقة لا بوصفها صلة بين الكلمات والواقع ولكن باعتبارها فرعاً من التقاليد المتضمّنة فى استخدام اللغة . إن التعبير عن قضية واقعية هو ، على الرغم من كل شئ ، استعمال واحد من استعمالات الكلمات ، فمعظم كلامنا يتضمّن إخباراً ، وإقناعاً ، واستفهاماً ، وتعبيراً عن مواقف ، وتذكيراً أو تحذيراً للناس ، وما أشبه . وقد قدّم الفيلسوف البريطانى ج. ل. أوستن J. L. Austin ، فى مؤلفه «كيف تنجز الأشياء بالكلمات» ، ما يعرف الآن بـ «نظرية فعل الكلام» فى اللغة ، وغرضها تعيين التقاليد التى تجعل الكلمات ذات معنى فى وضعيات متنوعة . وقد توقع أرسطو ، فى كتابه فن الشعر ، تطور نظرية كهذه حين لاحظ أن فنّ البلاغة يشتمل على دراسة «ما هو الأمر ، والالتماس ، والتعبير ، والتهديد ، والاستفهام ، والجواب ، وما أشبه» (4.19) .

وقد استبدل أوستن السؤالين : «ماذا يوجد ؟» و «ما الحقيقى ؟» بالأسئلة : «كيف تكون الأقوال ذات معنى ؟» و «ماذا نحقق باستخدامها ؟» و «ما هى التقاليد التى تحكم استخداماتها ؟» والتخييل ، من وجهة النظر هذه ، ليس زائفا تماما ولا غير موجود أو فارغ إذا قاله ممثل على المسرح ، أو قُدّم فى قصيدة ، أو قيل فى مناجاة ... واللغة ، فى أحوال كهذه ، مستخدمة على نحو جلى ، بطرق خاصة لا استخداماً جاداً وإنما بطرق متطفلة على استخدامها الطبيعى – طرق تنضوى تحت مبدأ قَصْر اللغة» (أوستن 22 ؛ أنظر أيضا 104 ، 121) . وعلى الرغم من أن موقف أوستن إزاء التخييل (والذى

يدل على أن ما تغيّر فى الفلسفة ، منذ أفلاطون ، قليل جداً) قد يؤذى محبّى الأدب فإن المنظرين المبدعين وجدوا أن أفكاره تقترح طريقة جديدة فى تحديد الأدب ، إذ يمكن تصوّره باعتباره محاكاة لا للواقع – وفى هذه الحال تبدو قضايا حقيقته أو زيفه ضخمة – ولكن لأفعال الكلام ، للاستخدامات الاعتيادية للغة .

لقد كان ريتشارد أوهمان Richard Ohmann وباربرا هيرنشتاين سميث Barbara Herrnstein Smith ومارى لويس برات Mary Louise Pratt من أوائل النقاد الذين استخدموا نظرية أوستن من أجل تعريف جديد للتخييل والأدب . وفى رأى أوهمان «أن الأعمال الأدبية خطابات عُطِّلت فيها القوانين الإنشائية الاعتيادية ، وهى أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد .... يستخدم الكاتب محاكاة أفعال الكلام كما لو كان يقوم بها شخص ما» (97 - 98) . وتنجح وجهة النظر هذه فى المسرحيات ، وهى ما استخدمه أوهمان لتوضيح وجهة نظره . ولكن ماذا عن الروايات ؟ تشير سميث (وأفكارها ليست مشتقة من أفكار أوستن لا غير) إلى أن الروايات ، عادة ، محاكاة لأفعال الكتابة اللاتخييلية ، مثل إنتاج التواريخ والسير . وتخطو برات خطوة أبعد : مادامت القصص التى يرويها الناس فى الحياة اليومية مماثلة فى بنائها وغرضها لتلك التى فى «الأدب العظيم» فإنها لا ترى سبباً للادعاء بأن الأخيرة محاكاة» . ما يتبقى لدينا هو طائفة واحدة : أفعال الكلام فى السرد . هذه نتيجة منطقية للنظرية . فإذا كانت ، كما تجادل سميث ، «التخييلية الجوهرية فى الروايات ... لا تكتشف فى لا واقعية الشخصيات والأشياء والحوادث الملمّح إليها ولكن فى لا واقعية الملمّحات نفسها» (29) فيمكن ، عندئذٍ ، تعريف التخييل على أنه أفعال كلام مُتظاهَرٍ بها ، وإن عدم وجود الأشياء الممثلة أو زيفها غير ذى صلة . وتعنى اللغة ، بواسطة اتفاق متبادل بين الكاتب والقارئ ، ما تعنيه عادة بالضبط ، باستثناء أنها ، بمعنىً خاص ، فارغة ، ومجوّفة وباطلة (أنظر كيلر ؛ هيتشيسون Hutchison) . ولكنّها ليست أكثر خصوصية من مسرودة تروى فى محادثة .

وقد يظن البعض أنّ استخدام المنظرين الأدبيين الفلسفة هذا الاستخدام الطفيلى يتركنا حيث بدأنا تمامًا . ما الاختلاف بين القول بأن كاتبًا يصف فى الحقيقة عالمًا متظاهرًا به (النظرة التقليدية) أو يتظاهر بوصف عالم لا تهمّ حقيقته ؟ إن الاختلاف ، عند من يكون غرضهم إظهار كيفية استخدام الأدب أو إمكانية استخدامه ، هو هذا : توافق نظرية فعل الكلام على الإدعاء بأن الدراسة الأدبية يمكن أن ترينا شيئًا هامًا – كيف تعمل اللغة والمجتمع (أغلب الفعل الاجتماعى يتضمّن استخدام الكلمات) . وموطن الضعف فى هذه النظرة ، عند أولئك المهتمين باستخدامات الأدب الأخرى ، هو أنها لا تتخذ أى تدبير احتياطى لاحتمال أن يستطيع الأدب فعل أى شئ غير الواقع المحاكى . وتنكر هذه النظرية على الأدب ، بواسطة كنس الأسئلة عن التخييل (تمثيل ما لا يوجد) تحت البساط ، أىّ وظيفة متفرّدة . إنها ما يدعوه برادو Prado نظرية «المتظاهر المعرفى» ، وهى نظرية توحى بأن الأدب يظهر ، أو يمكن أن يعلم شيئا ما عن الحياة ، ولكن له طريقة غريبة فى فعل ذلك . وعلى الرغم من أن هذه النظرة قد تكون صحيحة إلا أن عليها أن تؤسس حقيقتها وتدافع عنها فى الميدان ، حيث تدعى فروع معرفة أخرى أنها تستطيع أن تعلم الأشياء نفسها على نحو أفضل (البلاغة ، الفلسفة ، الألسنيات ، وربما يكون علم الاجتماع والعلوم السياسية بين المتحدّين) .

ويوحى برادو وريتشارد بأنّ هذا الدفاع عن الأدب هو غلطة منذ البداية ، فهو ينبع من قبول ضمنى للتقليد الفلسفى ، بأجمعه ، الذى حاول أن يضمن التعويل على التمييزات بين الحقيقة والزيف ، وبين الواقع والخيال/ التخييل – وهو تقليد يلتزم هو نفسه ، على نحو عنيد ، بالنظرة التى ترى أنّ العلاقة بين المفاهيم والعالم هى علاقة محاكاة . ويقترح رورتى Rorty أن ننسى هذه النظرة لا غير بدلاً من أن نخضع أنفسنا لها أو نحاربها مباشرة . نحن نستخدم اللغة بطرق شتى ؛ وطالما كنا نفهم بعضنا ، ونحقق أغراضنا حين نتحدّث عن الأليكترونات ، أو الممارسات الاجتماعية أو الروايات ، أو التاريخ ، فإنه لأمر تافه ، وفى الحقيقة غريب ، أن نفكر تفكيرًا عميقًا فى حقيقة

كون شرلوك هولمز يوجـد بمعنى ما ولكن لا يوجـد حقًا بمعنى آخـر . وإذا قبلنـا تمامًا فكرة كون معنى الكلمـات يعتمـد على كيفيـة استخدامها فالأسئلة الوحيدة المتبقية ، إذا كنـا نريد دراستهـا ، ستخص التقاليد المتضمّنة فى ألعـاب اللغـة المتنوّعـة التى تصنعُ خطابنا .

وقد برهنت نظرة رورتى على رواجـها المتزايد بين المنظرين الذين يناقشون الأدب من منظور فلسـفى . إن بعض من يعتـقدون أنه يمكن فـهم المسرودات التخـييليـة على أفضل وجه من خلال الدراسـة التجريبية لا التحليل المفاهيمى يرفضون نظرته ونظرة منظرى فعل الكلام . وليس هناك ، فى رأى أوستن وتابعـه جون سيرل John Searle ، فروق مهمة بين استخدام اللغة الاعتيادية واللغة التخييلية إضافة إلى الفراغ الطفيلى فى الأخيرة . فيمكن تقرير ما نفعله فى قول شئ ما ، أو ما نفعله بواسطة قوله ، عن طريق فحص صيغة الجملة (خبرية ، طلبية ، استفهامية) ، وأنواع الأفعال المستخدمة ، السياق ، والمقاصد ، والنتائج . وحين يستـخدم النقاد نظرية فعل الكلام لتعريف الأدب فإنهم ينجذبون عـادة إلى الأمثلة الأدبيـة التى تستـخـدم اللغـة بطريقـة مماثلة تمامًا لطريقـة استخدامها فى المحادثة والكتابة اللاأدبية . هذا «خطاب» ، كما عرّفه بنفنيست (أنظر الفصل الخامس) . ولكن السرد التخييلى بواسطة الشخص الثالث ، كما عرفنا من المنظرين الذين نوقشوا فى الفصل السادس ، ليس خطابًا ، إن له مـقوّمـات نحـوية ومرجعية محدّدة لا توجد فى المسرحيات والتواريخ والقصائد والسير الذاتية .

ويؤكـد لوبومـيـر Lubomir ودوليـزيل وبافل Pavel (1981) أنّ الخـواء فى الاستخدامات التخييلية للغة ، كما يعرفها الفلاسفة ، ملئ بأشياء لم يكن الفلاسفة يبحثون عنها . وحين تُقدّم إلى منظرى فعل الكلام الجملة الافتتاحية فى قصة همنجواى – «كان الوقت الآن وقت الغداء ، وكانوا جميعهم جلوسًا ...» فإنهم يرون شخصًا ما يتظاهر بأنه يؤكّد ، أو يؤكد تظاهرًا . ولا يعنيهم تحوّل صيغ الفعل باتجاه الوراء (كان الوقت الآن) والاستخدام اللامشروع للضمير «واو الجماعة» (والذى ينتهك القانون القائل

بأننا يجب أن نعين مرجعية ضمير ما قبل استخدامه) . وهنا يقدّم لنا العون فيلسوف هو پ. ف. ستراوسون P. F. Strawson : إن الجملة لا تؤكد وجود «هـم» ؛ إنها تفترض مسبقًا وجودهم . إننا نجد ، ونحن نمضى فى قراءة القصة ، أن السارد لا يعطينا ، فقط ، معلومات تخييلية بل يفترض فى نفسه القدرة المستحيلة على معرفة ما يفكر فيه الآخرون ، ونقل أفكارهم فى أشكال من الجمل لا توجد أبداً فى الخطاب . وإن القوّة القصوى فيما يقول سيبك وبرانو عن نقاط الاستشراق المختلفة التى يرى منها المنظرون التخييل لتصيب الهدف هنا : على الرغم من أن منظرى فعل الكلام قد يشرحون المعنى فى الخطاب فإنهم لا يشرحون ما يحتاج المرء إلى معرفته لكى يفهم معنى أىّ سرد تخييلى بواسطة الشخص الثالث (سيبك ، 199 - 26) .

ويظهر دوليزيل أن تعبيرات الشخص الثالث السارد تحمل «قوة توثيق» ، وتمثّل ، بناء على ذلك ، حقائق سردية ؛ ولا تملك أفعال كلام الشخصيات ، وهى خاضعة للقوانين التى اقترحها أوستن وسيرل ، إمكانية التعويل عليها . ولا يتفق دوليزيل وبافيل وفيلكس مارتينيو – بوناتى Felix Martinez - Bonati فى نظرتهم إلى اللغة التخييلية ، ولكنهم يتفقون حول هذه النقطة . وبغض النظر عن كيفية تصنيفنا ما يكتبه السارد فإننا نعوّل على تأكيداته لتقرير ما إذا كانت الشخصيات تروى الحقيقة أو تكذب ، وتفهم بدقة أو على نحو متوهّم ، وما أشبه . ومن هذه الحقيقة تنشأ أنوا ع متعدّدة من التأملات . ماذا عن مسرودات الشخص الأوّل ومسرحياته ؟ بما أنها تستخدم الخطاب فقط فإن على المرء أن يطوّر تقريراً مختلفًا عن تخييليتها (أو يوافق على ذلك الذى توفّره نظرية فعل الكلام) . وهناك خط آخر من التفكير يقترحه الموقف المعرض الوجودى للحقائق التى يفترضها سرد الشخص الثالث ، وهو يقود فى اتجاه مناقشة «العوالم الممكنة» على أساس الافتراض بأنّ الواقع قد يكون ، فى ظروف أخرى ، شيئًا مختلفًا عما هو عليه . وبدلاً من مناقشة هذه الإمكانية فإننى أشجع القراء على متابعتها فى مقالات بافل الآسرة .

وعلى الرغم من أن نظرية العوالم الممكنة نزعة مقلقة لإسكان أشياء خيالية فى الكون فإنها تستطيع ، أيضا ، أن تزوّد بنظرات نافذة فى الطرق التى بواسطتها يعيد التخييل الواقعى خلق عالم يشبه ، فى كلّ مظاهره ، عالمنا الخاص . وحين يفحص الفلاسفة الجمل التخييلية فإن تدرّبهم يقودهم إلى البحث عن أشياء ماديّة (ما يرجع إليه) وعن أسماء العلَم على نحو خاص : لم يوجد مطلقًا أندروتشيس – هوايت (تخييل) ؛ توجد دبلن (حقيقة) . إن أية محاولة لفهم ما يحدث فى الروايات بواسطة إحداث تمييزات كهذه هو أمرٌ غير مثمر . ولا تعتمد تأثيرات الواقعية على العدد النسبى للأشياء الحقيقية والخيالية المسماة ولكن تعتمد على «المستلزمات المرجعية» التى تربط نوعى الأشياء وذلك وفقًا لما نعرف عن العالم . إن جملة بسيطة مثل «أطفال جون جميعهم نيام» تفترض مسبقًا لا وجود أطفال جون فحسب ، وإنما الأطفال فى حد ذاتهم ، ورجال ذوى أسماء خاصة ، وعلاقات أبوية الخط ، والنوم (سبيك ، 137 - 138) . وتكفى جملٌ قليلة من رواية واقعية لإثارة شبكة كثيفة من العلاقات دون تسميتها . ولا عجب فى أن القرّاء ، وقد خبروا كثيرا من الافتراضات المسبقة الممكنة الإثبات (على الرغم من أن الكاتب لم يكن قد أثبتها) ، يحتارون إزاء أسماء علم دون مرجع (نتوقعها فى التخييل) أقل مما يستغرقون فى إعادة تكوين واقع يشبه كثيراً واقعنا .

وبعد أن ناقشت الاعتراضات التجريبية التى وجهها النقاد ضدّ التصورات الفلسفية للتخييل ، أريد أن أذكر مناقشة راهنة بين الفلاسفة حول هذا الموضوع ، وذلك قبل أن أتركه – كما تركوه – دون حل . يعرّف تقليدنا الفلسفى ، كما يكشف سيرل ، التخييل مبتدئًا ، على نحو منطقى ، من قانون الحقيقة . ما دام «أى قانون تنظيمى يحتوى فى داخله على فكرة انتهاك» ، ومادام «الكذب يتكوّن من انتهاك أحد القوانين التنظيمية لعمل أفعال الكلام» فإن قول الحقيقة والكذب يولدان ، منطقيًا ، فى اللحظة نفسها (67) . وربما اعتقد المرء أن الحقيقة والزيف جاءا إلى الوجود سويًا ، ولكن الإخلاص الجاد والخداع الواعى تضمّنا لحظة منفصلة ، مادام لا يوجد ارتباط ضرورى بين الزوجين ؛

ولكن سيرل يوضّح ، بصرف النظر عن تلك الارتباطات «المنطقيزمانية» ، أنهما يسبقان مولد التخييل . «التخييل أكثر تعقيدا من الكذب بكثير» ويبدو التخييل ، فى نظر من لم يفهم التقاليد المنفصلة للتخييل ، كذبًا لا غير» (67) . إذن ، فالتخييل (التظاهر دون نية الخداع) هو إبن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون .

ولكن ما يتركه هذا النظام دون شرحٍ هو كيفية تأسيس نقيضته الأولى – التمييز بين القوانين وعدم وجود القوانين . قد يقرر المرء ، قبل اتباع القوانين أو انتهاكها ، أن لا يلعب لعبة لغوية ؛ وقبل أن يحصل ذلك ينبغى أن يكون المرء قادراً على تمييز ألعاب كهذه عن أنواع السلوك الأخرى . إن إيجاد نظام محكوم بالقانون يستتبع مفارقة ، فلكى يضع المرء قانونًا ينبغى له أن يكون قادراً على تعليقه . الشمس تشرق ، ولكن لكى أقول «(الشمس تشرق) صواب» أو «(الشمس لا تشرق) غلط» علىّ ، بطريقة ما ، أن أعلق الحقيقة والإخلاص وفعل الكلام فى قول هذين التعبيرين لا لغرض إلاّ «للاستشهاد» بهما . ولكى أشرح الحقيقة والزيف علىّ أن أعطى أمثلة – أتظاهر بأنى أؤكد دون أن أؤكد فى الواقع . ذلك هو التخييل . فدافعى إلى تأسيس هذا النظام هو استبعاد الزيف والكذب والتخييل ؛ ولكنى لا أستطيع أن أنشئ النظام دون أن أنتج مرة أخرى ، فى داخله ، الأغلاط نفسها التى أريد استبعادها .

إن نقطة الخلاف هذه نقطة منطقية ، ولكنها ، كما يظهر تقرير سيرل ، تقدم غالبا فى شكل سرد يتضمّن تاريخًا خاصًا للإنسان والحقيقة . إننى ، فى جدالى مع سيرل ، أعوّل على جريجورى بيتسون Gregory Bateson الذى اكتشف تظاهراً عابثًا فى سلوك الحيوانات ، وقد كان ما فتنه هو المقدمة المنطقية الضرورية للعبة : «هذه الأفعال ، التى ننهمك فيها حاضراً ، لا تدل على ما ستدل عليه تلك الأفعال التى تدل عليها هذه الأفعال . إنّ العضة المازحة تدل على العض ، ولكنّها لا تدل على ما تدل عليه العضة» (180) . وبناء على ذلك فإن الحيوانات مثلت مفارقة رَسِل Russel (العضة الخفيفة المازحة هى عضو فى مجموعة «العضات» وهى ليست كذلك) ، وكان عليها ، إذا أرادت أن تلعب ،

أن تمثّل . لقد كان سلوكها ما وراء التواصلى ، وهو يقترح إمكانية كون التمييز بين التخييل والحقيقة يستتبع ، منطقيا ، ما وراء التخييل فى شكل ما .

ويستطيع بيتسون وجاك دريدا مناقشة المشكلة بدقة فلسفية أكثر مما أستطيع أن أدّعى فعله أو التظاهر به ، ويستخدم كلاهما إطار صورة لتوضيح القضايا المتضمنة ، فالإطار يقول لنا أن نفسر كل شئ داخله بطريقة تختلف عن كيفية تفسيرنا ما هو خارجه . ولكن يجب ، لإحداث هذا التمايز ، أن يكون الإطار جزءاً من الصورة ومع ذلك لا يكون جزءاً منها . فلكى يضع المرء القانون الذى يفصل الصورة من الحائط ، أو الواقع من التخييل ، يجب عليه أن ينتهك القانون ، تماماً كما توجب على رسل أن ينتهك قانونه ليتجنّب المفارقات فى وضعه (بيتسون ، 189 ؛ واو Waugh ، 28 - 36) .

ما هو السرد ؟

تغدو الصلة بين التخييل والسرد أوضح على ضوء البحث الفلسفى عن الحقيقة وكما يمكن مقابلة التخييل بالحقيقة والصدق كذلك يقابل السرد القوانين اللازمنية التى تصف ما هناك سواء أكان ماضيا أم مستقبلا . وأىّ شرح يتكشف عبر الزمن مع مفاجآت خلال تطوّره . ومعرفة تتأتى من إدراك الحادثة بعد وقوعها فقط ، هو قصة لا غير مهما كان مبنيًا على الحقائق . وما تشترك فيه التواريخ والسير مع الروايات وقصص الرومانس هو التنظيم الزمنى . أما البحوث والمقالات والقصائد اللاسردية فعلى الأقل تنظم موادها حول تأكيدات أفكار مركزية ، وهى تقبل عبء قول ما تعنيه حتى إذا أخفقت أن تعبر عن الحقيقة . ولكن المسرودات ، مهما كانت متبلّة بالتعميمات ، توفر دوماً للفكر معلومات وغذاء أكثر مما هضمت هى ، فإما أن تكون غير جديدة بالتفسير (تسلية فقط) أو تولّد تفسيرات كثيرة جداً . وليست تعددية معناها نتاج براعةٍ نقدية مفرطة ، بل هى ، من نقطة استشراف فلسفية عنيدة ، أحد المقوّمات الضرورية للسرد فى حد ذاته (سيبك ، 123 - 25) . ومن المؤكد أن بيتر جونز Peter Jones على صواب حين يجادل ، فى مؤلفه الفلسفة والرواية ، بأن تلك المعانى يمكن أن تأتى من القارئ فقط ،

ولذلك يكون النقد القائم على استجابة القارئ وثيق الصلة ، على نحو خاص ، بالسرد التخييلى .

وفى تلك الظروف ، كما يقول برانو ، تكون حاجتنا إلى نظرية للمعنى السردى / التخييلى «مترتبة على محاولة تسوية التخييل ، مدركًا بوصفه غير مرجعى ولكن تواصليًا ، بالخطاب ، معتبراً تواصليًا بفضل كونه مرجعيًا ... وإذا كان التخييل يغنينا فعلاً فلابدّ أنه يعمل ، بطريقةٍ ما كما يعمل الخطاب الوصفى التأكيدى . ويعنى ذلك أنه لابد أن يعمل بواسطة تقديم المحتوى الذى يمكن أن نصدّقه أو محاكاته . وينبغى أن يكون المحتوى خبريًا ، ولو كان غير مباشر أو ضمنيًا فقط» (92 - 88) . إنّ القول بأن التخييل يعطينا نظرات نافذة ، وأفكاراً مركزية ، أو إغناء للتجربة ، ليس إنكاراً لما يقوله برانو ، لأن معانى كهذه هى ، فى آخر الأمر خبرية مهما خُفّفت .

كيف ، إذن ، نستخرج المعنى ، أو نخلقه ، من المسرودات ؟ لقد عالج الفصل السابق قليلاً من طرق كثيرة للقيام بذلك ، ومعظمها تنوّعات لعملية وصفها سيبك على نحو ملائم (111 - 22) . تفترض جمل السرد مسبقًا تعميمات كثيرة حول السلوك الإنسانى ؛ فلكى نفهم ما يحدث فى قصة ما علينا أن نربط الأحداث ، وأن نفعل ذلك مفترضين وجود قوانين عامة تقيم علاقة متبادلة بينها . وبعد ذلك قد نريد أن نتثبت من بعض تلك التعميمات بواسطة مقارنتها بما نعرفه عن العالم . وتكون بعض الافتراضات المسبقة من البديهيات (يؤدى الجوع بالناس إلى الأكل ، هناك أيام حارة فى الصيف) ، وقد تبدو لنا بعض التعميمات مشكوكًا فيها ، وقد تكون أخرى صعبة التركيب لأن الأحداث ممكنة التفسير على أنها أمثلة لارتباطات مختلفة شبيهة بالقانون .

وآمل أن شرح العملية هذا يبدو واضحًا جداً بحيث يكون بيّنًا بذاته . وإن إظهار كونه يستطيع توليد مفارقات واكتشاف مغالطات فى افتراضاته ، كما يفعل كثيرٌ من النقاد ، يمكن أن يعتبر فعالية ذات شأن لكونها تمنعنا من أن نظلّ أسيرى نظرية فى المعنى السردى نعرف أنها ، من بعض النواحى ، غير ملائمة . والأهم ، كما أعتقد ، هو

معرفة أنه منذ الخمسينات كان المنظرون فى فروع المعرفة الأخرى يحاولون إنشاء بديل «لنموذج القانون الشامل» هذا يقبله لا العلماء فقط ولكن معظم النقاد الأدبيين بوصفه الصيغة الوحيدة المشروعة للشرح . وبدلاً من محاكاة التقليد الفلسفى الذى يفترض وجود طريقة واحدة لمعرفة الحقيقة أو السخرية منه فقد يكون من الأفضل أن نساهم فى صياغة نظرية سرد أقدر على تفسير الفعل الإنسانى .

وتعود جذور هذا التقليد البديل إلى الخمسينات ، حين أظهر و. هـ. دراى W. H. Dray وآخرون أنّ الشرح التاريخى لم يكن محاولة غير ملائمة للتعبير عن تعميمات علمية لا زمانية ولكنه كان شيئًا مختلفًا كليًا . وقد لخص بول ريكور Paul Ricoeur ، على نحو جدير بالإعجاب ، هذه الحركة التى ناقشتُها بإيجاز فى الفصل الثالث ، وذلك فى مؤلفه الزمن والسرد ، ولكن التاريخ لم يكن حقل المعرفة الوحيد الذى كانت فيه تلك الحركة مهمة ، ففى الفلسفة كان هناك تحليل ج. إ. م. أنسكومب G. E. M. Anscomb للمقصد ، واهتمام متجدد بفلسفة الفعل ؛ وفى علم الاجتماع هناك نظرية السلوك المسرحية التى أنشأها إيرفنج كوفمان Erving Goffman ؛ وفى علم الإناسة هناك مفهوم فكتور تيرنر فى «المسرحيات الاجتماعية» ؛ وفى علم النفس التجريبى هناك أشخاص لا حصر لهم حوّلوا حقل المعرفة ذاك من التركيز على تكييف الجرذان إلى التأكيد على العمليات ذات الطبيعة المتشابهة والعمليات اللغوية ؛ وفى الفكر التحليلينفسى هناك شيفر وسبنس وآخرون ذُكروا فى الفصل الثالث ؛ وفى فلسفة العلوم ، حيث يمكن دومًا (للأحسن أو الأسوأ) أن تتهاوى أرضًا إدّعاءاتنا المعرفة ، هناك ج. هـ. فون رايت G. H. Von Right الذى لا يعرف علماء العلوم الإنسانية ، إلاّ على نطاق ضيق جداً ، مناقشاته عن الشرح والفهم والفعل الإنسانى .

وقد أسهم بعض المنظرين الأدبيين فى هذه الحركة باتجاه فهم السرد بوصفه صيغة أساسية من الشرح لا يمكن تقليصها إلى نموذج القانون الشامل . وأشهر أولئك هم البنيويون والسيميولوجيون ؛ وأقل منهم شهرة هؤلاء الذين يكدحون فى مشاريع

نظرية معقدة فى تحليل الخطاب ، أو يحللون تقاليد السرد عند القبائل البعيدة . وقد يكون مؤلّف تشارلز ألتييرى Charles Altiery المعنون الفعل والكيفية هو أفضل المحاولات الحديثة جداً لرؤية ما يمكن أن تقدّمه حقول المعرفة الأخرى إلى فهم الأدب . ويراود كثيراً من العلماء الإنسانيين ، وهم يأخذون بنظر الاعتبار كلّ هذه الفعالية النظرية ، خوفٌ من أنّها ، إذا قدّمت إلى الدراسة الأدبية ، ستدمّر القليل المتبقى لنا من الإنسانية بواسطة قلبها إلى شكل مغشوش من العلمية . إن مثل هذه المخاوف مفهومة ، ولكن ليس من المرغوب عند هؤلاء المهتمين اهتمامًا أصيلاً بالتخييل والسرد – غير المحدَّدين بالروايات والقصص القصيرة المكتوبة منذ عصر النهضة ولكن الأساسيين فى الثقافة الجماهيرية والسلوك الاجتماعى وتصوّراتنا لحيواتنا الخاصة – أن يفصلوا بقية الحياة عن صلاتها بالأدب ، أو أن يقطعوا أيًّا مما قد تملكه الدراسة الأدبية من روابط تربطها بفروع المعرفة الأخرى .

وطالما ظلّ منظرو السرد راغبين فى تحديد اهتماماتهم وحماساتهم داخل المنطقة التى حدّدتها لهم الفلسفة التقليدية والنظرية العلمية فإنهم يضمنون لأنفسهم موضعًا آمنًا ، على نحو معقول ، فى الجامعة والمجتمع . وتتخذ الاحتياطات لدراسة التخييل السردى . وحين يبدأون الحديث عن التخييل خارج الأدب أو عن السرد فى الفلسفة والعلم فقد ينزعج حتى زملاؤهم . ومع ذلك فإن الإدعاء بأننا نتعلّم ، بطريقة ما ، شيئًا مهمًا من الأدب ادعاء ندعيه نحن ويسلم به الآخرون – مبنى على الرغبة فى الإقرار بأننا نعرف الاختلافات (المقبولة) بين الحقيقة والتخييل ، بين السرد والحقيقة التى ربما يمكن ، مع توفر العناية والخيال ، استخلاصها منه .

إن استكشاف إمكانية كون السرد شيئًا مختلفًا عن نسخة ناقصة من نموذج القانون الشامل ، حتى وإن كان ذلك الاستكشاف افتراضيًا ، قد يتطلب منا أن نعلّق إدعاءنا بأن المسرودات التخييلية تعطينا معرفة – بالمعنى التقليدى . وربما تعطينا

المسرودات – ومن المحتمل أن يكون ذلك بالنظر إلى انتشارها – شيئًا آخر ، أو نوعًا آخر من المعرفة . ولكنّ المقدمة المنطقية (نحن لا نعرف ما هو السرد) تمنح الافتراضات المسبقة بأننا نعرف أيّة معرفة تعطينا المسرودات . ما هو ، إذن ، السرد ؟

وبعد أن وصلتُ إلى النقطة التى قد يبدأ عندها كتاب عن السرد ممتعٌ إمتاعًا حقيقيًا ، لا أستطيع غير القول بأننى ما كنت شرعت فى مناقشة النظريات الحديثة لو كنت أعرف كيف أجيب عن السؤال . إن فهم السرد هو مشروع للمستقبل لا مستقبل الدراسة الأدبية فقط . وقد صنع ريكور ، فى مؤلفه الزمن والسرد ، بداية سيجدها الكثيرون مفيدة حتى وهم يفككونها ويعيدون بناءها . وعلى المؤرخين والفلاسفة أن يعرفوا كم يستطيعون أن يتعلموا من نظريات السرد الأدبية التى ناقشتها ، وعلينا نحن ، بقدر ما عليهم وأكثر ، أن نتعلّم منها . وقد يكون الأفضل ، ونحن ننتظر المقالات والكتب التى تعطينا النظرية التى ننتظرها ، أن نقرأ المسرودات لأنها ستكون مصدر أى شئ ذى قيمة قد نساهم به فى الموضع .

ملحق

هدية الحب تستعاد

سُجِّلت نسخة شفوية من هذه المكرَّرة الشعبية التقليدية فى كارولاينا الجنوبية عام 1968 ، وتُقرأ النسخة الحرفية من الشريط كما يلى :

كان هذا الرجل أعزب ، وكان يعيش فى منطقة سكنية كبيرة ، وانتقل رجل وامرأة إلى جواره ، وكانت المرأة جميلة حقًا - كانت ذات شعر أشقر طويل ، وكانت ذات جسدٍ حسنٍ حقًا ، وكانت تخرج كل يوم وتقطع العشب وهى ترتدى «شورتا» قصيراً جداً أو سروالاً ضيّقًا ، أو ما أشبه . وقال الرجل لنفسه : «لابدّ أن أحصل على قليل من ذلك» . وأخيرا ، وجد الجرأة فى أحد الأيّام ليذهب إليها ويطلب ذلك منها . «حسنا تعال هنا غداً ، حين لا يكون أحد فى الجوار ، واجلب معك خمسين دولاراً ، وسأدعك تناله» . وهكذا ذهب إلى هناك فى اليوم التالى وأخذ النقود معه ، وحصل على ما أراد ، وكان حسنًا حقًا ، وعاد إلى منزله . وفى تلك الليلة عاد زوجها إلى المنزل ، وقال : «هل جاء الرجل الذى يسكن إلى جوارنا اليوم ؟ (وتقول هى : «أنا واثقة أنه يعرف» .) وتقول : «نعم ، لقد جاء» . فيقول : «هل جلب الخمسين دولاراً ؟» (تقول : «أعرف الآن أنه يعرف» .) تقول : «نعم ، لقد جلبها» . يقول : «حسنًا ، كنت فقط أتساءل ، لأنه جاء إلى مكتبى هذا الصباح يريد اقتراض خمسين دولاراً ، وقال إنه سيعيدها إليك اليوم» .

[Moreland H. Hogan, Jr., "A New Analogue of The 'Shipman's Tale," *Chaucer Review* 5 (1970 - 71) : 245 - 46]

وقد سجِّلت تشكيلة متنوّعة من القصة فى نيويورك وكاليفورنيا فى الأربعينات ، وتشتمل على زوجة يعطيها المعجب بها فراءً ثمينًا تريد الاحتفاظ به ، فترهنه أو تضعه فى خزانة مقفلة بمحطة قطار ، ثم تخبر زوجها أنها قد وجدت بطاقة أو مفتاحاً ، وتطلب

منه أن يأتى بالبضاعة ، وفى الحالتين يعود الزوج بشئ عديم القيمة (See Ernest W. Baughman, *Type and Motif Index of the Folktales of England and North America [The Hague : Mouton,* 1966], 357

وتمتد خلف هذه النكات قرون من الحكى فى أوربا والشرقين الأقصى والأدنى . وتظهر أسبق النسخ ، كما يوضّح ج. و. سباركو J. W. Spargo فى هدية المحب تستعاد «حكاية البحار» لتشوسر (Helsinki : Folklore Fellow Communications, 1939) فى الـ Shu-kasaptati (حكايات الببغاء السبعون) ، وهى «حكاية - إطار» من القرن العاشر (قصة تحتوى على قصص أخرى ، كما فى حكايات كانتربرى) مكتوبة باللغة السنسكريتية . وهى تحكى عن رجل يسافر تسعة وستين يومًا تاركًا زوجته فى رعاية ببغائه الأثير . وحين يغوى الزوجة عشاق محتملون يطلب الببغاء منها أن تؤجل ذلك حتى ينتهى من حكى قصة . وتتوالى القصص واحدة بعد أخرى ويشتمل عدد منها على مكرّرة هدية المحب تستعاد» . وفى الحكاية الخامسة والثلاثين يزور أحد التجار منزل تاجر حبوب ، ويعلم أنه ليس فى البيت ، فيقود الزوجة إلى أن تواصله معطيًا إياها خاتمًا . ثم يأسف التاجر للصفقة فيما بعد ، ويجد زوجها فى السوق ، ويطلب تسليم الحبوب التى قالت الزوجة إن زوجها سيهيئها مقابل الخاتم . ويأمر الزوج ، وهو ساخط ، ابنه بالعودة إلى البيت والحصول على الخاتم لكى يبطل الصفقة .

وفى القرن الرابع عشر وجدت ترجمات فارسية وعربية لـ *Shukasaptati* وفيها تعديلات كبيرة ، ولا تتضمن معظمها الحكايات التى تستخدم هذه المكرّرة ، ولكنّ المكرّرة تظهر فى قصص عربية من القرن الثانى عشر ظلّت تولّد ، كما يظهر سباركو أشكالاً شرق أوسطية مختلفة من تلك المكرّرة فى القرن التاسع عشر . وفى أوربا انتشرت المكرّرة من النسخ الإيطالية للقرن الرابع عشر إلى ألمانيا وفرنسا وانكلترا ، وأشهرها تلك التى ظهرت فى ديكاميرون لبوكاتشيو ، وحكايات كانتربرى لتشوسر ، والحكايات الخرافية للافونتين («امرأة بخيلة مستهترة غشاشة» مأخوذة مباشرة من

بوكاتشيو) . ويقرأ موجز نسخة بوكاتشيو (اليوم الثامن ، القصة الأولى) كما يلى :
«اقترض كولفرادو من كواسبارولو بعض النقود ، وقد اتفق مع زوجة الأخير على أن تواصله ، فيدفع لها تلك النقود . ثم يخبر كولفرادو الزوج ، فى حضور الزوجة ، بأنه أعطاها تلك النقود ، وتعترف هى بأنّ ذلك صحيح» .

وفى نسخ أخرى مختلفة يحطّم المحب ، عرضًا ، شيئًا ما فى البيت ، وبعد ذلك يخبر الزوج أن الزوجة قد طلبت نقوداً أو حاجة ثمينة لما كسره ، وبناء على ذلك يجعل الزوج زوجته تعيد الهدية ؛ أو يصادف أن يخبر المحبّ الزوج ، وهو لا يعرف صلته بالزوجة ، عن الحادثة ، ويواجه الزوج الزوجة بالحقائق ؛ أو يدفع المحبّ الثمن للزوجة بضاعة عديمة القيمة أو نقوداً مزيفة

(Stith Thompson, Motif Index of Folk - Literature, rev. ed. [Bloomington : Indiana University Press, 1955 - 58], 4 : 410 - 11) .

وفى ذهنى تساؤل عما إذا كان يجب تسمية هذه نسخًا مختلفة من «الحكاية نفسها» بالنظر لوجود اختلافات بنيوية مهمة بينها . وإذا قررنا تسميتها «الحكاية نفسها» فينبغى أن نكون قادرين على وصف ما تشترك فيه بدقة . ويبدو أن توسيع تشوسر للحكاية – بجعله الزوجة تقول إنها ستعوّض الزوج فى السرير – يتضمن بيانًا مهمًا عن الممارسات الثقافية ، وذلك بالمعنى التالى : يعرّف الزواج ، بوصفه مؤسسة اجتماعية وشرعية ، الزوج والزوجة بأنهما كيان واحد (مكاسب وديون أحدهما هى مسئوليتهما المشتركة) . ولكن من ناحية أخرى ، تعرف المجتمعات الغربية الزواج بوصفه تعاقدا بين شخصين ، والزوجة مجبرة شرعياً (تحت طائلة العقوبة بالطلاق) على أن توافق على الرغبات الجنسية لزوجها فقط . وما تقترحه نسخة تشوسر هو أن الزواج مبنى على مبادلة الصلات الجنسية بالنقود ، وإذا كانت تلك هى الحال فإن زوجة التاجر فى حكايته ، إحدى أوليات النساء اللواتى أبَنَّ عن تلك الحقيقة فى الأدب . وإذن ، فهذه الحكاية معقولة فقط فى المجتمعات التى تعرّف الزوج والزوجة بأنهما كيان شرعى واحد ، ولكن ، أيضًا ، تعرّف الزواج بأنه عقد مبادلة (النقود مقابل الجنس) بين كيانين شرعيين اثنين .

ولكن هذه التأملات لا تعيّن حدة الذهن والحيوية فى قصة تشوسر ، التى أعاد حكيها فى الانكليزية الحديثة شارون روبنسون Sharon Robinson كما يلى :

جيوفرى تشوسر ، "حكاية البحار"

كان هناك ، فيما مضى ، تاجر يعيش فى سانت دينيز ، وقد أكسبته ثروته الاشتهار بالحكمة . و كانت له زوجة ذات جمال عظيم ، وحلوة المعشر ، وتحبّ المرح الصاخب – وهو أمرٌ يكلّف أكثر مما يستحقه كل المرح والاحترام اللذين يظهرهما الرجال لنسوة كهؤلاء فى الولائم والمراقص ، فمثل هذه التحايا والنظرات المستحسنة تزول كما يزول الظلّ عن الحائط ، ولكن الويل لمن ينبغى أن يدفع ثمن ذلك كله ! – الزوج الأحمق الذى يجب أن يزخرف ذلك لنا بفخامة من أجل مصلحة شرفه ، فى حين نرقص نحن رقصة مرحة . وإذا لم يستطع ، بمحض الصدفة ، أن يقوم بذلك ، أو لم يتحمّل النفقات لأنه يعتقد أنها تبديد للنقود فيجب أن يدفع الثمن رجل آخر ، أو يقرضنا نقوداً ، وذلك شئ خَطِر .

وكان التاجر يقيم فى منزل فخم ، وبسبب كرمه وجمال زوجته كان يزوره زوّارٌ كثيرون جداً . ولكن أصغ إلى حكايتى ! وكان بين ضيوفه جميعهم ، العظماء منهم والوضيعين ، راهب هو فى الوقت نفسه حسن الطلعة ومقدام ، فى حوالى الثلاثين من عمره ، كما أظنّ ، وكان يزور ذلك المكان دومًا . وقد أصبح هذا الراهب الشاب الوسيم يعرف التاجر ، منذ مقابلتهما الأولى ، معرفة وثيقة جداً بحيث أنه كان مطلعًا على كلّ شئ بأقصى ما يمكن لصديق أن يكون كذلك . وبما أن الراهب والتاجر ولدا فى بلدةٍ واحدة فقد ادّعى الراهب صلة القرابة به ، ولم يكن للتاجر اعتراض على ذلك ، بل إنه كان سعيداً كطائر فى الفجر لأن الأمر أبهج فؤاده بهجة غامرة . وبناء على ذلك ارتبطا فى حلف دائم ، ووعد أحدهما الآخر أخوّة تدوم مدى الحياة .

وكان دان جونز سخيًا ، لا سيّما بالنقود ، وكان كثير الجهد والعناية فى منح السرور للآخرين وإنفاق نقوده عليهم . ولم ينس أبداً أن ينفح أوضع خادم فى المنزل .

وحين يزور يقدم هدية مناسبة إلى رب البيت ثم إلى كلّ أهل بيته ، كل حسب موقعه . وكانوا ، بسبب ذلك ، يسرّون بمقدمه كما يسرّ طير بشروق الشمس . ولكن لا مزيد من أمور كتلك ، فهذا يكفى . ولكن حدث أن أستعد التاجر يومًا للسفر إلى مدينة بروجر لشراء بعض البضائع ، ولذلك أرسل رسولاً إلى باريس طالبًا من دان جونز أن يأتى إلى سانت دينيز ليتسلى معه ومع زوجته يومًا أو يومين قبل ذهابه هو إلى بروجر .

وقد حصل الراهب الجليل الذى أخبرك عنه على إذنٍ من رئيس الدير بالذهاب كما رغب لأنه كان رجلاً كثير التميّز ، وكذلك لأن عمله كان مراقبة مزارعهم وحظائرهم عبر منطقة واسعة ؛ وهكذا جاء حالاً إلى سانت دينيز . من كان موضع ترحيب بقدر ما كان سيدى دان جونز ، إبن عمنا العزيز ، الممتلئ كياسة ؟ وجاء معه بدورق نبيذ حلو وآخر ملئ بشرابٍ آخر ، وبديك مصارعةٍ للأكل ، وذلك كما كانت عادته . ولذلك أتركهما ، هذا التاجر ، هذا الراهب ، يشربان ويلهوان يومًا أو يومين .

وفى اليوم الثالث نهض هذا التاجر ، وفكر برزانة فى احتياجاته ، وذهب إلى غرفة المحاسبة ليعد كشفًا بوضعية أموره تلك السنة ، وكيفية إنفاقه ممتلكاته ، وما إذا كان قد كسب أم لا . وبسط دفاتره وحقائب نقوده الكثيرة أمامه على لوح الحسابات ؛ وكان كنزه وذخيرته وافرين جداً ، ولذلك أغلق باب غرفة المحاسبة بإحكام لأنه رغب فى أن لا يزعجه أحدٌ بعض الوقت فى حساباته . وجلس كذلك ساكنًا حتى تجاوز الوقت التاسعة صباحًا .

ونهض دان جون فى الصباح أيضًا ، ومشى غاديًا ورائحًا فى الحديقة ، وتلا صلواته بمهابة .

ثم جاءت هذه الزوجة الطيّبة تمشى خلسة فى الحديقة حيث كان هو يمشى برفق ، وحيته كما فعلت كثيراً قبل ذلك . وصاحبتها خادمة طفلة كانت تتحكم فيها وتوجهها كما تشاء ، لأن الخادمة كانت خاضعة لسلطانها .

«يا ابن عمى العزيز ، دان جون» ، قالت : «ما يزعجك لتنهض مبكرًا جدًا ؟

«يا ابنة العم» ، قال : «ينبغى أن تكفى خمس ساعات من النوم ليلاً إلا إذا كان المرء شيخًا متعبًا كهؤلاء المتزوجين الذين يرقدون ويرتعدون منكمشين مثل أرنبة برية مرهقة تجلس فى جحرها ، وقد هيّجتها ، كليًا ، كلاب الصيد . ولكن يا ابنة العم العزيزة ، لماذا أنت شاحبة جدًا ؟ أعتقد ، على نحو أكيد ، أن رجلنا الطيب قد شغلك منذ أوّل الليل ، ولذلك تحتاجين إلى الراحة حالاً» . وضحك بمرحٍ تام وهو يقول ذلك ، واحمر وجهه بسبب أفكاره الخاصة .

وبدأت هذه المرأة الجميلة تهز رأسها ، وتكلّمت هكذا : «آه ، يعلم الله» ، قالت : «لا ، لا ، يا ابن عمى ، لا تمضى أمورى كذلك ، إذ أقسم بالله الذى أعطانى الروح والحياة ، ليست هناك امرأة فى مملكة فرنسا أقل رغبة منى فى تلك اللعبة المؤسفة . أستطيع أن أغنّى (واحسرتاه) و(وأسفاه على أننى ولدتُ) ، ولكن للا أحد» . وقالت : «إننى أتجرأ على كشف مشكلتى ، ولذلك أعتقد أننى قد أغادر هذه الأرض ، أو أضع نهاية لحياتى ؛ إننى ممتلئة روعًا وهمًا» .

وبدأ هذا الراهب يحدّق إلى المرأة ، وقال : «واحسرتاه ، يا ابنة عمى ، إن الله يمنع أن تدمّرى نفسك بسبب أىّ حزن أو أىّ روع . ولكن أخبرينى عن حزنك ، فربما أقدّم لك مشورة أو أعينك على مشكلاتك ؛ ولذلك أحكى لى كلّ مشكلتك ، لأنها ستكون سرًا . إننى أقسم على كتاب صلواتى أننى لن أفشى أبدًا طيلة حياتى ، لا لحبٍ ولا لاشمئزاز ، أىّ سرّ من أسرارك» .

قالت : «أقسم لك القسم نفسه ، أنا أيضا . أقسم لك بالله وبكتاب الصلوات هذا أننى لن أفشى أبدًا ، وإن مزّقنى الرجال إربا ، – وحتى إن ذهبت إلى جهنم – كلمة أو شيئًا تحكيه لى . إننى لا أقول ذلك بسبب القرابة ، ولكن ، حقًا ، بدافع الحب والثقة اللذين بيننا» . وهكذا أقسم كل منهما للآخر ، وعندها قبّل أحدهما الآخر ، وتحدّث كلّ منهما إلى الآخر بحرية . قالت : «يا ابن العم ، لو توفر لى وقتٌ ، إذ لا يتوفر لى الآن –

فى هذا المكان بصورة خاصة – فسأحكى حكاية حياتى ، وما عانيت منذ أصبحت زوجة لزوجى ، وإن يكن هو ابن عمك» .

«لا» . قال الراهب ، «أقسم بالله وبالقديس مارتن ، إن قرابته لى لا تزيد على قرابة الورقة المتدلية من هذه الشجرة . إننى أدعوه كذلك ، وأقسم بالقديس دينيز الفرنسى ، ليكون لى سبب أقوى لمعرفتك ، أنت من أحببتُ ، على نحو خاص ، من بين جميع النساء ، حبًا صادقًا . أقسم على هذا بنذورى . إحكى لى أساك ، وأسرعى ، ثم امضى فى طريقك خشية أن يصل» .

«يا حبيبى العزيز» ، قالت «آه يا دان جون ، من الأفضل أن أخفى هذا السرّ ، ولكنه لابدّ أن يخرج ؛ لم أعد أستطيع احتماله . إننى أرى أن زوجى أسوأ رجل وجد على الإطلاق منذ بدأ العالم . ولكن ، بما أننى زوجة فليس من المناسب أن أخبر أى شخص عن أمورنا الخاصة ، لا فى السرير ولا خارجه . إن الله ذو النبل يمنع أن أخبر أحدًا . لا ينبغى لزوجة أن تقول عن زوجها إلا الأمور الحسنة ، أعرف ذلك ، ولكن لك سأحكى هذا لا غير : ساعدنى يا رب ، إنه لا يساوى ، بأية طريقة ، قيمة ذبابة . ولكن أكثر ما يحزننى هو بخله . إنك تعرف ، وأنا أيضا ، أن جميع النساء يرغبن ، على نحو طبيعى ، فى ستة أشياء : يردن أن يكون أزواجهنّ جريئين ، وحكماء ، وأغنياء ، وأسخياء بما يملكون ، ومطيعين لزوجاتهم ، ومفعمين بالحيوية فى السرير . ولكن ، أقسم بالله الذى نزف من أجلنا ، لكى أزيّن نفسى على شرفه يجب أن أدفع يوم الأحد المقبل مائة فرنك ، وإلا ضعتُ . إننى أفضل لو أننى لم أولد مطلقا على أن أكون متلبّسة بفضيحة أو عار . وإذا اكتشف زوجى ذلك فإننى ضائعة . ولذلك أتوسل إليك أن تقرضنى هذا المبلغ ، وإلا فينبغى أن أموت . دان جون ، أقول ، أقرضنى هذه المائة فرنك . لن أكف عن الامتنان لك إذا أقرضتنى ما أطلب . سأسدّد لك ذلك يومًا ما ، وسأقدّم لك أية مسرة أو خدمة أستطيع أن أقوم بها ، كما تشاء تماماً . وإذا لم أفعل ذلك فلينتقم منى الله انتقاماً شنيعاً شناعة الانتقام الذى تلقاه كانيلون الفرنسى .

أجاب هذا الراهب الطيّب هكذا : «إننى ، يا سيّدتى العزيزة ، حقًا أشفق عليك شفقة كبيرة بحيث أقسم لك وأعطيك عهدى بأننى ، حين يكون زوجك قد غادر إلى فلاندرز ، سأنقذك من هذا الهم لأننى سأجلب لك مائة فرنك» . وأمسكها ، وهو يقول ذلك ، من خاصرتيها واحتضنها بقوة ، وقبلّها مراراً . وقال : «إذهبى الآن بهدوء فى طريقك ، ودعينا نتناول الغذاء فى أقرب وقت ممكن ، لأنها التاسعة وفقًا لساعتى الشمسية . إذهبى الآن ، وكونى مخلصة بقدر ما ستكون» . «لا سمح الله أن يكون الأمر خلاف ذلك» ، قالت ، ثم مضت قدمًا مبتهجة ابتهاج عُقعُق ، وأمرت الطباخين بالإسراع لكى يستطيع الرجال تناول الغذاء . ثم مضت هذه المرأة إلى زوجها ، وقرعت بجرأة غرفة الحسابات .

«من هناك» ؟ سأل .

«أقسم بالقديس بيتر ، إنها أنا» ، قالت «ماذا يا سيّدى ، كم يطول صيامك ؟ كم ستمكث تحسب وتعد مبالغك ودفاترك ؟ ليأخذ الشيطان نصيبًا من كل هذه الحسابات ! إنك ، والله ، تملك ما يكفى من نعمة الله . تعال اليوم ، واترك حقائب نقودك ؛ ألا تخجل من أن دان جون سيصوم صيامًا شديداً طيلة اليوم ؟ ماذا ، دعنا نسمع قداسًا ، ثم نتناول الطعام» .

«أيتها الزوجة» ، قال هذا الرجل ، «إنك قليلاً ما تفهمين أية أعمالٍ معقدة لنا نحن التجار . ليصنّى الله من الأذى ، وأقسم بالمولى المسمى سانت إيف ، من بين كل اثنى عشر رجلاً منا ، نحن رجال الأعمال ، نادراً ما ينجح اثنان على نحو متواصل حتى يغلو شيخًا يجب أن نصطنع مرحًا طيبًا ، ونظهر وجهًا حسنًا ، ونمضى هكذا قدمًا نحو العالم ، ونبقى أمور أعمالنا سرية حتى نموت ، أو نتظاهر بالذهاب إلى الحج ، أو نختفى فى مكان آخر . ولذلك يجب أن أفكر بحرص فى هذا العالم الغريب ، لأننا يجب دومًا أن نكون فى فزع من حادثة أو حظ فى تجارتنا .

«سأذهب غداً إلى فلاندرز عند الفجر ، وسأعود بأسرع ما أستطيع ، ولذلك يا زوجتى العزيزة ، ألتمس منك أن تكونى لطيفة وحليمة نحو أى شخص ، واحرصى على حماية ممتلكاتنا ، واحكمى بيتنا على نحو جيِّد وشريف . لديك ما يكفى ، بكل نوع وأسلوب ، لتوفير ما يلزم لتدبير منزلى مقتصد . أنت لا تريدين شيئا لا للملابس ولا للطعام ، ولن تنقصك النقود فى محفظتك» .

وحين انتهى من قوله ذاك أغلق باب غرفة الحسابات ، ومضى داخلاً ، لن يكون هناك تأخير أكثر . ولكن القداس رُتِّل بسرعة ، ومدت الموائد على عجل ، وتوجهوا مسرعين إلى الغداء ، وأطعم التاجر الراهب بوفرة .

وبعد الغداء ، أخذ دان جون ، برزانة ، التاجر جانبًا ، وتحدَّث معه حديثًا خاصًا ، هكذا : «يا ابن العم ، أرى أنه يتحتم ذهابك إلى بروج . ليوجِّهك الله والقديس أوغسطين ويسرعا خطاك . أتوسَّل إليك ، يا ابن العم ، أن تكون حريصًا وأنت تذهب . كن معتدلاً فى حميتك ، لا سيَّما فى هذا الحرّ . لا أحد منا يحتاج إلى طعام دخيل . الوداع يا ابن العم ؛ ليحفظك الله من الهم . وإذا كان هناك ، نهاراً أو ليلاً ، أىّ شئ فى قدرتى وتريدنى أن أفعله بأية طريقة ، فإنه سيُفعل تمامًا كما تقول . أمرٌ واحد ، قبل أن تذهب ، إذا أمكن ذلك : أتوسَّل إليك أن تقرضنى مائة فرنك أسبوعًا أو أسبوعين ، لأننى يجب أن أشترى حيوانات معينة لأجهِّز إحدى مزارعنا ؛ ليعاونى الله ، ياليتها كانت مزرعتك . لن أخيب ظنك ، كن متأكداً ، ولو كان هناك ألف فرنك ، على بعد ميل منى . ولكن ، دع هذا الأمر يكن سراً ، أتوسل إليك ، لأننى يجب أن أشترى تلك الحيوانات الليلة . والآن ، وداعًا ، يا ابن عمى العزيز ؛ تشكرات كثيرة على كرمك وصداقتك .

أجاب هذا التاجر الطيِّب ، حالاً ، بلطف ، وقال : «آه ، ابن عمى ، دان جون ، إن هذا ، بالتأكيد طلب صغير . نقودى هى نقودك متى ما رغبت فيها ، وليست نقودى ، فقط ، وإنما بضائعى أيضًا . خذ ما تشاء ؛ لا قدَّر الله أن تحجم عن أمر .

«ولكن هناك أمر واحدٌ يخصّ التجار – وأنت تعرفه معرفة كافية : نقودهم هى محراثهم ؛ إن رصيدنا جيّد حين تزدهر شهرتنا ، ولكنها ليست مزحة أن نكون بلا نقود ردّها متى تيسّر ذلك لك ؛ سأرضيك ، وأنا مسرور تماماً ، بأحسن ما أستطيع» .

وجلب هذه الفرنكات المائة حالاً ، وأخذها بصورة شخصية إلى دان جون ، ولم يعلم أحدٌ فى العالم كلّه أمر هذا القرض ما خلا التاجر ودان جون نفسيهما . وشربا ، وتحدّثا ، وتجوّلا فى الجوار بعض الوقت ، وهكذا سلّيا نفسيهما حتى ركب دان جون مغادراً إلى ديره . وجاء الغد ، وركب التاجر قدمًا نحو فلاندرز ، وقاده غلامه الممّهن على نحو حسن حتى وصل مسروراً إلى بروجر . ويمضى التاجر مسرعًا ومجتهداً لإنجاز أعماله ، مشترياً ومقترضاً . إنه لا يقامر ولا يرقص ولكن ، بإيجاز ، ينفّذ أعمال تاجر – وأتركه هناك .

وفى يوم الأحد الذى تلا مغادرة التاجر ، جاء دان جون مرة أخرى إلى سانت دينيز ، وقد حلق شعر رأسه ولحيته حديثًا . ولم يكن فى المنزل خادم صغير ، أو أى فرد آخر ، لم يسرّه أن دان جون قد عاد . ولكى أصل إلى القصد مباشرة فقد وافقت الزوجة الجميلة ، مقابل تلك الفرنكات المائة ، على أن تستلقى على ظهرها طيلة الليل بين ذراعى دان جون ؛ ونفّذت الاتفاقية فعلاً . وقد عاشا ، فى مرح ، حياة حافلة طيلة الليل وحتى جاء النهار ، حين مضى دان جون فى سبيله ، وودّع أهل البيت ، «وداعًا ، نهاركم سعيد» ؛ ولم يكن أحدٌ منهم ، أو فى البلدة ، يشك مطلقًا فى دان جون . ويركب قدمًا ، إلى بيته أو ديره أو حيثما يشاء ؛ ولن أتحدّث عنه أكثر من ذلك .

وحين انتهى المعرض عاد هذا التاجر إلى سانت دينيز ، وابتهج مع زوجته ابتهاجًا عظيمًا ، أخبرها أن البضاعة ثمينة جداً بحيث يجب عليه أن يقترض بعض النقود ، لأنه كان ملزمًا ، بموجب تعاقد ، بدفع عشرين ألف شيلد فوراً . وهكذا ذهب إلى باريس ليقترض بعض الفرنكات من أصدقائه هناك ، وأخذ معه بعض الفرنكات . وحين وصل إلى باريس ذهب ، بدافع من الصداقة والعاطفة الكبيرتين ، قبل كل شئ ليقابل دان

جون ، وذلك لكى يمتع نفسه ، لا ليطلب أو يقترض منه نقوداً ، بل ليعرف عن خيره وسعادته ، وليخبره عن تجارته ، كما يفعل الأصدقاء حين يتقابلون . وحياه دان جون بسرور ، وأخبره التاجر مفصّلاً عن الصفقات الجيّدة التى أنجزها لبيع جميع بضائعه ، وكيف مضت أعماله على نحو حسن جداً ، فيما عدا اضطراره إلى اقتراض النقود بأحسن ما يقدر ، ومن بعد ذلك يستطيع أن يمرح ويستريح بعض الوقت .

أجاب دان جون : «كن متأكّداً ، إننى سعيد لعودتك إلى البيت فى صحة جيدة ، ولو كنت غنيًا ، وأنا آمل فى السعادة الأبدية ، لما احتجت إلى عشرين ألف شيلد ، لأنك أقرضتنى نقودك بسخاء كبير . وأقسم بالله والقديس جيمس أنى سأشكرك طالما كنت قادراً على ذلك . ولكنى ، مع ذلك ، أخذت إلى سيدتنا ، زوجتك فى المنزل ، النقود نفسها التى على مصطبتك ، وهى تعرف ذلك جيّدا ، بالتأكيد ، بواسطة علامات معينة أستطيع أن أخبرك عنها . والآن ، أستأذنك ، إننى لا أستطيع أن أبقى زمنًا أطول ، يرغب رئيس ديرنا فى مغادرة هذه البلدة حالاً ، وينبغى أن أذهب معه . حيّى سيدتنا ، إبنة عمى المحبوبة ، ووداعًا يا ابن العم العزيز ، حتى نتقابل» .

لقد اقترض هذا التاجر ، الذى كان حذراً جداً وحكيمًا ، بعض النقود نسيئة ، ودفع ذلك المبلغ إلى بعض اللومبارديين فى باريس ، وأخذ منهم وثيقة دينه ، وذهب إلى بيته مرحًا مرح نقار خشب ، لأنه يعلم جيداً أنه ، كما تدل عليه الأمور ، سيكسب ألف فرنك فى تلك الرحلة .

وقابلته زوجته عند الباب بشوق ، كما تعوّدت طويلاً أن تفعل ذلك ، وانفقا تلك الليلة كلها فى مرح ، لأنه كان غنيًا وخاليًا تمامًا من الديون . وعند ما حلّ النهار بدأ هذا التاجر يعانق زوجته مجدّداً ، ويقبّل وجهها ، ثم مضى بها صاعداً ، وواصلها بخشونة .

«يكفى» ، قالت «استحلفك بالله ، لقد نلت ما يكفى» . ثم لاعبته مرة أخرى بمرح ، حتى تحدّث التاجر أخيراً هكذا : «إننى ، والله ، غضبان منك قليلاً يا زوجتى ، وإن كان يحزننى أن أكون كذلك . وهل تعرفين لماذا ؟ أعتقد ، والله ، أنك قد أحدثت قليلاً من

البرود بينى وبين ابن عمى ، دان جون . كان ينبغى أن تنبّهينى قبل ذهابى إلى أنه قد دفع إليك مائة فرنك ، وأن لديه علامة عليها . لقد شعر بأنه عومل معاملة سيئة لأننى تحدّثت إليه عن اقتراض نقود ، اكتشفتُ ذلك فى وجهه . ولكن مع ذلك ، وأقسم بالله ، ملكنا السماوى ، إننى لم أفكر قط فى طلب أىّ شئ منه . أتوسل إليك ، أيتها الزوجة ، أن لا تتصرفى كذلك مرة أخرى ؛ أخبرينى دومًا ، قبل أن أغادر ، إذا دفع لك أحد الدائنين فى غيابى خشية أن أطلب منه ، بسبب إهمالك ، شيئًا سبق أن دفعه» .

لم تخف هذه الزوجة ، ولكنها أجابت بجرأة وسرعة : «أقسم بالعذراء المباركة ، إننى أتحدّى الراهب المزيف ، دان جون . إننى لا أهتم أبداً بعلاماته . لقد جاءنى ببعض النقود ، وأنا أعرف ذلك جيداً . ماذا ! ليحلّ سوء الحظ بأنفه البشع ، لأننى ، يعلم الله ، اعتقدت اعتقادا مطلقا أنه أعطانى إياها بسببك ، لكى أستخدمها من أجل مقامى وفائدتى ، وذلك بدافع من القرابة والبهجة الطيبة التى كثيراً ما تمتع بها هنا . ولكن ما دمت أجد نفسى فى ورطة فسأجيبك فى صميم الموضوع : لديك دائنون أكثر تهرّبًا منى ! لأننى سأدفع لك على نحو حسن ، بسرعة ، ومن يوم إلى يوم ، وإذا حدث أن عجزتُ فأنا زوجتك – علّمها فى سجلّى ، وسأدفع لك بأقرب ما أستطيع . لأننى ، وأقسم بموثقى ، قد أنفقت كل قطعة منها على ملابسى ، ولم أبدّد شيئًا . وبما أننى أنفقتها على نحو حسن جداً ، من أجل مقامك ، أقول ، إكرامًا لله ، لا تغضب ، ولكن دعنا نضحك ونلعب . سيكون لك جسدى الجميل عربونًا . والله ، لن أدفع لك إلا فى السرير . سامحنى على ذلك ، يا زوجى العزيز . استدر نحوى ، وامرح أكثر» .

ورأى هذا التاجر أن لا فائدة هناك ، وأن من الحمق أن يوبخّها لأنه لا يمكن تغيير الأمر . «والآن ، أيتها الزوجة» ، قال «أسامحك ، ولكن بحياتك ، توقفى عن التبذير . اعتنى أكثر بممتلكاتى ، إننى أوصيك» .

وهكذا تنتهى حكايتى الآن ، وليبعث لنا الله حكايات حسنة تكفى حتى تنتهى حياتنا !

كاترين ما نسفيلد ، "غبطة"

على الرغم من أن بيرثايونج كانت فى الثلاثين فما زالت تمر بها لحظات كهذه ترغب فيها أن تركض بدلاً من أن تمشى ، أن تخطو خطوات راقصة على رصيف الشارع وبعيداً عنه ، أن تدوّر طوقًا ، أن ترمى شيئًا إلى أعلى فى الهواء ثم تمسكه مرة أخرى ، أو تقف ساكنة وتضحك من – لا شئ – من لا شئ ، ببساطة .

ماذا تستطيع أن تفعل إذا كنت فى الثلاثين ، وأنهك ، على نحو مفاجئ وأنت تستدير عند زاوية شارعك ، شعور بغبطة ، بغبطة مطلقة ! – كما لو كنت ابتلعت ، فجأة ، قطعة ساطعة من شمس آخر ما بعد الظهيرة فى ذلك اليوم ، واحترقت فى صدرك ، مطلقةً وابلاً صغيراً من الشرر فى كل ذرةٍ ، وفى كل إصبع من أصابع يديك وقدميك ؟

آه ، ألا توجد طريقة للتعبير عن ذلك دون أن تكون «مخموراً ومخلاً بالنظام» ؟ ما أشدّ بلاهة المدنية ! لماذا تعطى جسداً إذا كان عليك أن تبقيه سجيناً فى علبة مثل كمانٍ نادرٍ نادر .

«لا ، ليس الكمان هو ما أعنيه تماماً ، فكرت وهى تركض مرتقية السلم ومتحسسة داخل حقيبتها طلباً للمفتاح – لقد نسيته ، كالمعتاد – ومخشخشة صندوق الرسائل . «ليس ما أعنيه ، لأنّ – أشكرك يا مارى» – ثم دخلت إلى الصالة . «هل عادت المربية ؟»

«نعم ، يا سيّدتى» .

«وهل وصلت الفاكهة ؟»

«نعم يا سيدتى ، لقد وصل كل شئ» .

«هاتى الفاكهة إلى غرفة الطعام ، إذا سمحت . سأرتبها قبل ذهابى إلى الطابق الأعلى» .

كان الجوّ ، فى غرفة الطعام ، معتمًا وبارداً جداً . ومع ذلك فقد تخلّصت بيرثا من معطفها ، لم تستطع احتمال قبضته المحكمة لحظة أخرى ، وهبط الهواء البارد على ذراعيها .

ولكن فى صدرها ، ما زال يوجد ذلك الموضع الساطع المتوهّج ، وما زال ذلك الوابل من الشرارات الصغيرة آتيًا منه . يكاد يكون غير محتمل . ولم تجرؤ ، إلا بصعوبة ، على التنفّس خشية إثارته أكثر ، ومع ذلك تنفّست بعمق ، بعمق . لم تجرؤ ، إلا بصعوبة ، على النظر إلى المرآة – ولكنها نظرت ، وأعادت لها المرآة امرأة مشعّة ، ذات شفتين مبتسمتين مرتجفتين ، وعينين واسعتين قائمتين ، وسيماء إصغاءٍ ، منتظرة حدوث شئ سماوى تعلم أن لابدّ سيحدث .. بالتأكيد .

جلبت مارى الفاكهة على صينية ، ومعها زبدية زجاجية وطبق أزرق جميل جدًا ذو بريق غريب كما لو كان غُطس فى الحليب .

«هل أضئ المصباح يا سيدتى ؟»

«لا ، أشكرك ، أستطيع أن أرى على نحوٍ مقبول» .

كان هناك اليوسفى ، وتفاح مشرّب بلون وردى فيه حمرة الفراولة . كمثرى صفراء ناعمة كالحرير ، بعض العنب الأبيض المغطى بغبار فضى ، وعنقود كبير من العنب الأرجوانى . وقد اشترت النوع الأخير ليتناغم مع السجادة الجديدة فى غرفة الطعام . نعم ، لقد بدا ذلك متكلّفًا ولا معقولاً إلى حدّ ما ، ولكن كان ذلك حقًا ما دفعها إلى شرائه . لقد فكرت فى المخزن : «ينبغى أن يكون لدىّ بعض العنب الأحمر ليرفع السجادة إلى المائدة» . وبدا شيئًا معقولاً فى وقته .

وحين انتهت من ترتيبها ، وصنعت هرمين من تلك الأشكال الدائرية الساطعة ، وقفت بعيداً عن المائدة لتتلقى التأثير – وكان فى الحقيقة أغرب تأثير . لقد بدت المائدة القائمة وكأنها ذابت فى الضياء الغسقى ، والطبق الزجاجى والزبدية الزرقاء وكأنهما يطفوان فى الهواء . وكان هذا فى حالها النفسية الراهنة بالطبع ، جميلاً على نحو لا يصدّق ... وبدأت تضحك .

«لا ، لا . إننى أهذى» . وأمسكت حقيبتها ومعطفها وركضت إلى غرفة الأطفال فى الدور الأعلى .

جلست المربية إلى مائدة منخفضة وهى تطعم الصغيرة عشاءها بعد حمامها . كانت الطفلة ترتدى ثوباً أبيض من نسيج «الفلانيللة» وجاكيتاً صوفياً أزرق ، وقد سرّح شعرها الداكن الجميل إلى الأعلى على هيئة قمة صغيرة مضحكة . ورفعت نظرها حين رأت أمها ، وبدأت تقفز .

«الآن ، يا جميلتى ، أكملى عشاءك مثل فتاة عاقلة» ، قالت المربية وقد ثبتت شفتيها بطريقةٍ عرفتها بيرثا ، وتعنى أنها جاءت إلى غرفة الأطفال فى لحظةٍ أخرى غير مناسبة .

«هل كانت عاقلةً ، يانانى ؟»

«لقد كانت ، طيلة ما بعد الظهيرة ، صغيرة حلوة» ، همست المربية ، «ذهبنا إلى الحديقة ، وجلستُ على كرسى ، وأخرجتها من عربتها ، وجاء قربنا كلب كبيرٌ ووضع رأسه على ركبتى ، وقبضت هى على أذنه ، وشدّتها بقوة . آه ، كان ينبغى أن تريها» .

أرادت بيرثا أن تسأل عما إذا كان خطراً ، إلى حد ما ، تركها تقبض على أذن كلب غريب . ولكنها لم تجرؤ على ذلك . ووقفت تراقبهما ، ويداها إلى جانبيها ، مثل الفتاة الصغيرة الفقيرة أمام الفتاة الصغيرة الغنية ذات الدمية .

ورفعت الطفلة نظرها إليها مرة أخرى ، وحدّقت فيها ، وبعد ذلك ابتسمت على نحو جذابٍ جداً بحيث لم تتمالك بيرثا نفسها عن الصياح :

«آه يا نانى ، دعينى أكمل إعطاءها عشاءها فى حين تضعين لوازم الحمام فى مكانها» .

«حسناً يا سيدتى ، لا ينبغى أن تنتقل من يد إلى أخرى وهى تأكل» ، قالت المربيّة وهى ما تزال تهمس . «ذلك يستثيرها ، ومن المحتمل جداً أن يقلقها» .

كم كان ذلك غير معقول . لم يكون لها طفلةٌ إذا كان يجب إبقاؤها – لا فى علبةٍ ، مثل كمانٍ نادر نادر – ولكن بين ذراعى امرأة أخرى ؟» .

«آه ، يجب أن أفعل ذلك !» قالت .

ناولتها المربية ، وهى منزعجة ، الطفلة .

«والآن ، لا تثيريها بعد عشائها . أنت تعرفين أنك تفعلين ذلك ، يا سيّدتى . وأعانى أنا معها فيما بعد !» .

شكراً للسماء ! خرجت المربية من الغرفة ومعها مناشف الحمّام .

« والآن ، لقد ظفرتُ بك ، يا غاليتى الصغيرة» . قالت بيرثا وقد استندت الطفلةُ إليها .

وأكلت الطفلة ببهجة ، مادة شفتيها للملعقة ثم محركة يديها . وكانت تتشبّث بالملعقة أحياناً ، وأحياناً ، بعد أن تكون بيرثا قد ملأتها ، تقذفها بعيداً للرياح الأربع .

وحين نفد الحساء استدارت بيرثا نحو النار .

«إنك طيبة – إنك طيبة جداً !» قالت وهى تقبل طفلتها الدافئة : «إننى مولعة بك . إننى أحبّك» .

وفى الحقيقة ، لقد أحبت ب. الصغيرة كثيراً جداً – رقبتها وهى تنحنى أماماً ، وأصابع قدميها الرائعة وهى تلتمع شفافة فى ضوء النار – بحيث أن مشاعر الغبطة عادت إليها مرة أخرى ، ولم تعرف ، مرة أخرى ، كيف تعبر عنها – ماذا تفعل بها .

«إنك مطلوبة فى التليفون» ، قالت المربية وهى تعود منتصرة وممسكةً صغيرتها ب .

طارت هابطة . كان هارى .

«آه ، هل هذه أنت ، بير ؟ أنظرى . سأتأخر ، سأستقل تاكسى وآتى إليكم بأسرع ما أستطيع ، ولكن أخرى العشاء عشر دقائق – هلا فعلتِ ؟ لا مانع ؟» .

«نعم ، تماماً . آه ، هارى !» .

«نعم ؟»

ماذا كان لديها لتقول ؟ لم يكن لديها شئ تقوله . أرادت فقط ، أن تكون على صلةٍ به ، لحظة واحدة . لم تستطع أن تصرخ ، على نحو لا مجدٍ ، «ألم يكن يومًا رائعًا جدًا !»

«ما الأمر ؟» نطق الصوت الصغير بقوة وسرعة .

«لا شئ ، اتفقنا» ، قالت بيرثا ، وأعادت السماعة إلى مكانها ، وهى تفكّر فى أن المدينة أكثر من بلهاء .

كان لديهم ضيوف سيأتون لتناول طعام العشاء . آل نورمان نايت – زوجان ذوا مكانة مادية مستقرة – كان هو على وشك أن ينشئ مسرحًا ، وكانت هى متحمسة ، على نحو مروّع ، للتعميم الداخلى . وشاب ، إيدى وارين ، كان قد نشر لتوّه مجموعة شعرية صغيرة ، وكان كل امرئ يدعوه إلى العشاء ، وأحد اكتشافات بيرثا وتدعى بيرل فيلتون ، ولم تعرف بيرثا مهنة الآنسة فيلتون . لقد تقابلتا فى النادى ، وأُغرمت بها بيرثا كما اعتادت أن تُغرم بالنساء الجميلات اللواتى يلفهن بعض الغموض .

وكان المثير هو أن بيرثا ، على الرغم من اجتماعهما وتقابلهما عدّة مرات وتبادلهما الحديث حقًا ، لم تستطع اكتشاف دخيلتها . كانت الآنسة فيلتون ، إلى حدٍّ معيّن ، صريحة على نحو نادر ومدهش ، ولكن الحدّ المعيّن كان هناك دومًا ، وهى لا تتجاوزه .

هل وراء ذلك الحدّ شئ ما ؟ قال هارى : «لا» . واعتبر أنها متبلّدة الحسّ و«باردة مثل كل النساء الشقراوات ، مع أثرٍ ، ربّما ، من فقر الدم فى الدماغ» . ولكنّ بيرثا لا تتفق معه ؛ لم يحدث ذلك حتى الآن ، على أية حال .

«لا ، هناك شئ ما وراء طريقة جلوسها وقد مال رأسها جانبًا ميلاً قليلاً ، ويجب أن أكتشف ذلك الشئ يا هارى» .

«إنه ، على أقرب الاحتمالات ، معدة جيّدة» ، أجاب هارى .

كان يصر على التأثير فى بيرثا بأجوبة من ذلك النوع ... «كبد متجمد يا فتاتى» ، أو «تطبّل صرف» ، «مرض الكلى» ... وما أشبه . وقد أحبت بيرثا هذا لسبب غريب ، وأعجبت به كثيراً جداً .

ذهبت إلى غرفة الاستقبال وأوقدت النار ، ثم التقطت الوسائد ، واحدة واحدة ، التى كانت مارى قد رتبتها بعناية كبيرة ، ثم طرحتها مرة أخرى على الكراسى والأرائك . أحدث ذلك اختلافًا كبيراً ، فقد أصبحت الغرفة حية فى الحال . وحين كانت على وشك أن تطرح الوسادة الأخيرة أدهشها أنها ضمت الوسادة إليها بعاطفة قوية ، لكن ذلك لم يطفئ النار فى صدرها ، آه ، على العكس !

كانت نوافذ غرفة الاستقبال تنفتح على شرفة تطل على الحديقة . وكانت هناك ، فى أقصى الحديقة مقابل الحائط ، شجرة كمثرى طويلة هيفاء مزهرة أتم الإزهار وأوفره . انتصبت الشجرة كاملةً هادئة مقابل السماء المزرقة - الخضراء . ولم تتمالك بيرثا نفسها من الشعور ، حتى على هذا البعد ، بأن ليس فى الشجرة برعم واحد أو تويجية ذابلة . وفى الأسفل ، فى مزاهر الحديقة ، بدت الزنابق الحمر والصفر مثقلة بالأزهار ، وكأنها تستند إلى الغسق . وزحفت خلال المرج قطة رماديّة تجرجر بطنها ، واقتفت أثرها أخرى سوداء ، هى ظلّها . وقد بعث منظرهما ، المركّز والسريع جداً ، فى بيرثا رجفة غريبة .

«كم تروّع القطط !» تمتمت ، واستدارت مبتعدة عن الشباك ، وأخذت تمشى جيئة وذهابًا ...

ما أقوى رائحة النرجس فى الغرفة الدافئة ! قوية جداً ؟ آه ، لا . ومع ذلك ، انطرحت بيرثا على الأريكة بقوة وعجلة ، كما لو كانت منهكة ، وضغطت بيديها على عينيها .

«إننى سعيدة جداً - سعيدة جداً !» همست .

وبدا لها أنها ترى على جفنيها شجرة الكمثرى الرائعة بأزهارها المتفتحة تماماً ، رمزاً لحياتها .

حقًا – حقًا – كان لديها كلّ شئ . كانت شابة . ما زالت وهارى يتبادلان الحبّ كدأبهما دوماً ، وينسجمان على نحو رائع ، وكانا صديقين جيدين حقًا . كانت لها طفلة فاتنة . لم يُضطراّ إلى القلق بشأن النقود . كان لهما هذا المنزل المريح وهذه الحديقة المريحة تماماً . وأصدقاء ، عصريون ، أصدقاء مثيرون ، كتاب ورسامون وشعراء أو أشخاص متحمسون للقضايا الاجتماعية – نوع الأصدقاء الذى أراداه بالضبط . ثم هناك الكتب والموسيقى ، وقد وجدت خياطة شابة مدهشة ، وهما يسافران إلى الخارج فى الصيف ، وطباخهما الجديد يصنع أنواعاً ممتازة من الأومليت ...

«إننى مضحكة . مضحكة !» استوت جالسة ، ولكنها أحست بدوار شديد وبأنها ثملة جداً . لا بد أنّه الربيع .

نعم ، إنه الربيع . إنها الآن متعبة جداً بحيث لا تستطيع أن تجرجر نفسها إلى الطابق الأعلى لتغيّر ملابسها .

ثوب أبيض ، عقد أخضر مزرق ، وحذاء أخضر وجوارب خضر . لم يكن ذلك مقصوداً . كانت قد فكّرت فى هذا المخطط قبل ساعاتٍ من وقوفها عند نافذة غرفة الاستقبال .

خشخشت تويجياتها برقة وهى تدخل إلى الصالة ، وقبّلت السيّدة نورمان نايت ، التى كانت تخلع معطفها البرتقالى المضحك إلى حدٍّ بعيد بسلسلة من القرود السود حول حاشيته وعلى جانبى صدره .

«... لماذا ! لماذا ! لماذا الطبقة الوسطى ثقيلة جداً ، وتخلو من حسّ الدعابة تماماً ! إننى هنا عن طريق الحظ السعيد لا غير – وقد كان نورمان حظى السعيد الواقى . فإن قرودى الحبيبة أزعجت القطار إلى حدٍّ جعل رجلاً يأكلنى بعينيه . لم يضحك – لم يكن مستمتعاً – كنت سأحب ذلك . لا ، كان يحدّق فىّ فقط ، وأضجرنى تماماً» .

«ولكن زبدة الأمر كانت» ، قال نورمان وهو يثبّت على عينه مونوكلا كبيراً مؤطراً بعظم ظهر السلحفاة ، «لا تمانعين فى أن أروى هذا يا فيس ، هل تمانعين ؟» (كانا فى بيتهما وبين أصدقائهما يناديان بعضهما (فيس) و (مَك) . «كانت زبدة الأمر حين استدارت ، وقد ضجرت تماماً ، إلى المرأة التى بجوارها وقالت : «ألم يسبق لك قط أن رأيت قرداً ؟» .

«آه ، نعم !» شاركت السيدة نورمان نايت فى الضحك . «ألم يكن ذلك تماماً ؟» .

وكان الأمر الأكثر إضحاكاً أنها بدت ، بعد أن خلعت معطفها ، مثل قرد ذكى جداً – حتّى إنه صنع ذلك الثوب الحريرى الأصفر من قشور الموز المكشوطة . وقرطها المصنوع من الكهرمان ؛ كان مثل بندقات صغيرة متدلية .

«هذا انحدار حزين ، حزين !» قال مَكُ وهو يقف أمام عربة ب. الصغيرة . «حين تأتى عربة الأطفال إلى الصالة –» ، ولوح بيده مستبعداً بقية الاقتباس .

قُرِع الجرس . كان إيدى وارين النحيل الشاحب (كالمعتاد) ، وفى حالة أسى مبرّح .

«إنه البيت المقصود ، أليس كذلك ؟ » سأل مناشداً .

«آه ، أظن ذلك – آمل ذلك» ، قالت بيرثا بمرح .

«حدثت لى تجربة مروعة جداً مع سائق تاكسى ؛ كان شريراً جداً . لم أستطع جعله يتوقف . كلّما قرعت أكثر وناديت أسرع هو أكثر . وفى ضوء القمر ، هذا الشكل الغريب ذو الرأس المسطح وهو يجثم فوق العجلة الصغيرة ...» .

وارتجف ، وهو يخلع وشاحًا حريريًا أبيض كبيراً . ولاحظت بيرثا أن جوربيه أبيضان أيضًا – جذاب جداً .

«ولكن ذلك مروّع جداً» ، صرخت .

«نعم ، لقد كان الأمر كذلك فعلاً» ، قال إيدى وهو يتبعها إلى غرفة الاستقبال . «رأيت نفسى أتنقل خلال الأبدية فى تاكسى بسرمدى» .

كان يعرف آل نورمان نايت ، وكان ، فى الحقيقة ، سيكتب مسرحية من أجل ن. ك. حين بدأ مخطط المسرح .

«حسنًا يا وارين ، كيف هى المسرحية ؟» قال نورمان نايت وهو يخفض مونوكله ويمنح عينه لحظة ترتفع فيها إلى السطح قبل أن تُغمض مرة أخرى نصف إغماضة .

وقالت السيدة نورمان نايت : «آه ، يا سيد وارين ، جورباك ملائمان جداً !» .

«إننى مسرور جداً لأنهما يروقان لك» ، قال وهو يحدّق إلى قدميه . «يبدو أنهما أصبحا أكثر بياضًا منذ ظهر القمر» . وأدار وجهه الفتى المحزون النحيل إلى بيرثا . «هناك قمر كما تعرفين» .

ودّت لو تصرخ : «إننى متأكّدة من وجود قمر - غالبًا - غالبًا !» .

لقد كان ، حقًا ، شخصًا جذابًا جداً . ولكن «فيس» جذابة أيضًا ، وقد جثمت أمام النار فى قشور موزها ، وكذلك «مَكّ» وهو يدّخن لفافته ويقول نافضًا رمادها : «لماذا يتلكأ العريس ؟»

«ها هو !» .

فُتحت الباب بقوة وكذلك أُغلقت . صاح هارى : «هلو أيها الناس . سأهبط خلال خمس دقائق» . وسمعوه يرتقى السلم ، ولم تتمالك بيرثا عن الابتسام ؛ كانت تعرف أنه يحب كثيراً أن يقوم بالأمور على نحو سريع وحاسم . وماذا تهم ، على الرغم من كل شئ ، خمس دقائق إضافية ؟ ولكنه سيتظاهر مع نفسه أنها تهمّ إلى حدٍّ لا يمكن قياسه . وبعد ذلك يصرّ على المجئ إلى غرفة الاستقبال وهو هادئ ورابط الجأش على نحو مغالى فيه .

كان هارى كثير الاستمتاع بالحياة . آه ، كم تقدّر ذلك فيه . وولعه بالعراك - وبأن ينشد فى كل ما يعارضه اختباراً آخر لقوّته وشجاعته - وقد فهمت ذلك أيضًا ، حتى

حين يجعله ذلك ، أحيانا فقط ، ربما يبدو سخيفًا فى رأى الآخرين ، ممّن لا يعرفونه جيدًا ... فهناك لحظات يندفع فيها إلى المعركة حيث لا توجد معركة ... ثم تحدّثت وضحكت ونسيت تمامًا ، حتى دخل (كما تخيّلت تمامًا) أن بيرل فيلتون لمّا تأت .

«أتساءل عمّا إذا كانت الآنسة فيلتون قد نسيت ؟»

«أتوقع ذلك» ، قال هارى : «هل هى التى تتلفن ؟»

«آه ! وصل «تاكسى» الآن» . وابتسمت بيرثا وعليها قليل من سيماء الملكية التى تفترضها دومًا حين تكون لُقاها من النساء جديدات وغامضات . «إنها تعيش فى سيارات الأجرة» .

«ستسرع إلى البدانة إذا ظلّت تفعل ذلك» ، قال هارى ببرود ، وهو يقرع الجرس من أجل العشاء : «خطر مخيف للنساء الشقراوات» .

«هارى – لا» ، حذّرته بيرثا وهى تضحك معه .

جاءت لحظة صغيرة أخرى ، حينما كانوا ينتظرون وهم يضحكون ويتبادلون الحديث ، وقد انطلقوا على سجيتهم أكثر مما ينبغى قليلاً ، بحيث لم يعوبوا يعون ما حولهم . ثم جاءت الآنسة فلتون وكل ما ترتديه فضى اللون ، وعصابة للرأس فضية تربط شعرها الأشقر الشاحب ، وتبتسم وقد مال رأسها جانبًا ميلاً خفيفًا .

«هل أنا متأخرة ؟»

«كلا ، إطلاقًا» ، قالت بيرثا ، «تعالى معى» . وأمسكت ذراعها ، وسارتا إلى غرفة الطعام .

. ماذا كان فى لمسة تلك الذراع الباردة ، بحيث استطاع أن يؤجج نار الغبطة ويجعلها تلتهب وتلتهب ، تلك النار التى لم تعرف بيرثا ماذا تفعل لها .

لم تنظر الآنسة فيلتون إليها ؛ ولكنها نادراً ما نظرت إلى الناس على نحو مباشر . كان جفناها الثقيلان يمتدان على عينيها ، ونصف الابتسامة الغريب يظهر على شفتيها

ويختفى ، كما لو كانت تحيا بالإصغاء بدلاً من الرؤية . ولكن بيرثا عرفت فجأة ، كما لو كانت أطول النظرات وأكثرها حميمية قد تبودلت بينهما – كما لو أن إحداهما قد قالت للأخرى : «أنت ، أيضًا ؟» – أن بيرل فيلتون ، وهى تحرِّك الحساء الأحمر فى الصحن الرمادى ، كانت تشعر بما كانت هى تشعر به تماماً .

والآخرون ؟ «فيس» و «مَكً» ، إيدى وهارى ، ملاعقهم ترتفع وتنخفض – وهم يربتون على شفاهم بمناديل الطعام ، ويفتتون الخبز ، ويعبثون بالشوك والصحون ويتحدّثون .

«قابلتُها فى عرض «ألفا» – أغرب شخص صغير . لم تقص شعرها فقط ، ولكن بدا أنها قد قطعت أيضاً قدراً كبيراً من ساقيها وذراعيها ورقبتها وأنفها الصغير المسكين» .

«أليست هى المرتبطة جدًّا بمايكل أوت ؟»

«الشخص الذى كتب الحب ذو الأسنان الاصطناعية ؟»

«يريد أن يكتب مسرحية من أجلى . فصل واحد . شخص واحد . يقرِّر أن ينتحر . يعطى كلّ الأسباب التى توجب عليه فعل ذلك والتى تمنعه منه . وحين يكون قد قرّر أن يفعل ذلك أو ألا يفعله – يسدل الستار . فكرة ليست نصف رديئة» .

«ماذا سيعنونها – «اضطراب فى المعدة» ؟

«أظن أننى قد صادفت الفكرة نفسها فى مجلة فرنسية صغيرة ، غير معروفة أبداً فى انكلترا» .

كلا ، لم يشاركوها ذلك الشعور . كانوا أعزاء – أعزاء – وقد أحبّت أن تستضيفهم على مائدتها ، وأن تقدّم لهم الطعام اللذيذ والنبيذ . وفى الحقيقة إنها تاقت إلى أن تخبرهم أنهم مبهجون جداً ، وأنهم يكوّنون مجموعة زخرفية جداً ، وكيف يبدو أنّ أحدهم يُظهر الآخر بالمغايرة ، وكيف أنهم يذكّرونها بمسرحية لتشيكوف ! » .

كان هارى يستمتع بعشائه . كان جزءاً من – حسنًا ، ليس من طبيعته بالضبط ، وبالتأكيد ليس من وضع متكلّف – من شئ أو آخر – أن يتحدّث عن الطعام ، وأن يفاخر «بشهوته الوقحة إلى لحم سرطان البحر» و «خضرة الحلوى الجليدية المصنوعة من الفستق – خضراء وباردة مثل أجفان راقصات مصريات» .

وحين رفع نظره إليها وقال : «بيرثا ، هذه «سوفليه» جديرة جداً بالإعجاب !» أوشكت أن تبكى من جرّاء سرور شبه طفولى .

لماذا كانت تشعر ، الليلة ، بأنها حساسة جداً نحو العالم كله ؟ كان كل شئ جيداً – كان صحيحاً . وقد بدا أن كل ما حدث يملأ ، مرة أخرى ، كأسها الطافحة بالغبطة .

ومع ذلك ، كانت هناك فى مؤخرة عقلها شجرة الكمثرى . لابد أن تكون الآن فضية فى ضوء القمر ، قمر إيدى العزيز المسكين . لابدّ أن تكون فضية مثل الآنسة فيلتون التى جلست هناك وهى تدوّر ثمرة من ثمار اليوسفى بأصابعها النحيلة التى كانت شاحبة إلى حدٍ بدا معه وكان ضوءاً يأتى منها .

وما لم تستطع أن تفهمه – ما كان معجزاً – هو كيف خمّنت حالة الآنسة فيلتون بمثل تلك الدقة والفورية ، فهى لم تشكّ مطلقًا ، ولو لحظة واحدة ، أنها كانت مصيبة ، ومع ذلك ، فماذا كان لديها لتمضى فيه ؟ أقل من لا شئ .

«أعتقد أن هذا الأمر يحدث بين النساء على نحو نادر جداً جداً ، ولا يحدث على الإطلاق بين الرجال» ، فكّرت بيرثا . «ولكن ربما سوف تُعطى إشارة ، وأنا أهيّئ القهوة فى غرفة الضيوف» .

ولم تعرف ماذا عنت بذلك ، ولم تستطع أن تتخيّل ما سيحدث بعد ذلك .

وحين كانت تفكّر على هذا النحو وجدت نفسها تتكلّم وتضحك . كان عليها أن تتكلّم بسبب رغبتها فى الضحك .

«ينبغى أن أضحك أو أموت» .

ولكن حين لاحظت بيرثا عادة (فيس) الصغيرة المضحكة فى دس شئ ما تحت مُقدّم صدارها – كما لو كانت تحتفظ هناك بذخيرة سرية صغيرة من الجوز أيضًا – كان عليها أن تغرس أظافرها فى يديها لئلا تضحك كثيرًا جداً .

وأخيرًا انتهى كل شئ و «تعالى وشاهدى ماكنة القهوة الجديدة» ، قالت بيرثا .

«نحن نشترى ماكنة قهوة جديدة كل أسبوعين فقط» ، قال هارى : وهذه المرة أخذت (فيس) بذراعها ؛ وأحنت الآنسة فيلتون رأسها وتبعتهما .

«لقد خمدت النار فى غرفة الجلوس متحوّلة إلى عش من أعشاش صغار العنقاء ، أحمر متقطع الاشتعال» ، قالت (فيس) .

«لا تزيدى النور لحظةً . إنها فاتنة جداً» . واندفعت بقوة جالسةً إلى جانب النار مرة أخرى . كانت دومًا تشعر بالبرد .. «طبعًا ، بدون جاكيتها الفلانيل الصغير الأحمر» ، فكرت بيرثا .

وفى تلك اللحظة «أعطت الآنسة فيلتون الإشارة» .

«هل لديكم حديقة ؟» قال الصوت البارد النائم .

لقد كان ذلك من جانبها رائعًا إلى حد جعل بيرثا لا تملك إلا أن تطيع . عبرت الغرفة ، وسحبت الستائر إلى الجانبين ، وفتحت تلك النوافذ الطويلة .

«ها هى» ، همست .

ووقفت المرأتان جنبًا إلى جنب ناظرتين إلى الشجرة الهيفاء المزهرة . وعلى الرغم من أنها كانت ساكنة جداً فقد بدت ، مثل لهب شمعةٍ ، وكأنها تنتشر إلى الأعلى ، وتتمدد ، وترتعش فى الهواء الساطع ، وتغدو أطول وأطول وهما يحدّقان إليها – لتلمس ، تقريبًا ، حافة القمر الفضى المدور .

كم وقفتا هناك ؟ كلتاهما ، إذا جاز التعبير ، عالقتان فى تلك الدائرة فى الضوء اللاأرضى ، وتفهم إحداهما الأخرى على نحو كامل ، مخلوقتان من عالم آخر ، تتساءلان عما تفعلان فى هذا العالم بكل الكنز السعيد الذى كان يشتعل فى صدريهما ، ويتساقط زهوراً فضية من شعرهما وأيديهما ؟

للأبد ؟ لحظةً ؟ وهل همست الآنسة فيلتون «نعم ، ذلك بالضبط» . أم أن بيرثا حلمت ذلك ؟

ثم أُشعل النور فجأة ، وأعدّت (فيس) القهوة ، وقال هارى : «عزيزتى السيّدة نايت ، لا تسأليني عن طفلتى . إننى لا أراها أبداً . ولن أشعر بأدنى اهتمام بها حتى يكون لها حبيب» . وأخرج (مَكّ) عينه من المستنبت الزجاجى لحظة ، ثم وضعها تحت الزجاجى مرة أخرى ، وشرب إيدى قهوته ، وأنزل الكوب ووجهه ينطق بألم مبرّح كما لو كان قد شرب وشاهد العنكبوت .

«ما أريد أن أقوم به هو أن أقدّم للشباب عرضاً . أعتقد أن لندن تعجّ بمسرحيات غير مكتوبة من الطراز الأوّل . ما أريد أن أقوله لهم هو : «ها هو المسرح . النار أمامكم» .

«تعلم يا عزيزى أننى سأزخرف غرفةً لآل جاكوب ناثان . أشعر بإغراءٍ شديد لأن أستخدم مخططاً من السمك المقلى ، وأن أجعل ظهور الكراسى على هيأة مقلاةٍ ، والستائر مطرّزة بُرقاقات البطاطا الجميلة» .

«مشكلة كتابنا الشبان أنهم ما يزالون رومانتيكيين جداً . إنك لا تستطيع الإبحار من الشاطئ بدون الإصابة بدوار البحر والحاجة إلى حوض . حسناً ، لماذا لا تكون عندهم الشجاعة لاستخدام تلك الأحواض ؟»

«قصيدة مروّعة عن فتاة اغتصبها متسوّل لا أنف له فى غابة صغيرة ..» .

غاصت الآنسة فيلتون فى أكثر الكراسى انخفاضًا وأعمقها ، ودار هارى مقدّمًا اللفافات .

ومن طريقة وقوفه أمامها ، وهو يهز الصندوق الفضى ويقول بجفاف : «مصرية ؟ تركية ؟ فيرجينيّة ؟ إنها مختلطة ببعضها» . أدركت بيرثا أنها لم تكن تضجره فقط ، بل كان ، حقًّا ، يكرهها ، ومن الطريقة التى قالت بها الآنسة فيلتون : «لا ، وأشكرك ، لن أدخّن» ، أنها أيضًا ، شعرت بذلك ، وأنها أوذيت .

«أوه ، هارى ، لا تكرهها . إنك مخطئ تمامًا بشأنها . إنها رائعة ، رائعة . وبالإضافة إلى ذلك ، كيف يمكن أن تشعر ، على نحو مختلف جداً ، نحو شخص يعنى الكثير جداً لى . سأحاول أن أخبرك ، حين نكون الليلة فى الفراش ، ما كان يحدث . ما تقاسمناه ، هى وأنا» .

وعند تلك الكلمات الأخيرة اندفع كالسهم إلى ذهن بيرثا شئ ما غريب ومروّع تقريبًا . وهذا الـ «شئ ما» ظلاميًا ومبتسمًا ، همس لها : «قريبا سيذهب هؤلاء الناس . وسيكون البيت هادئًا – هادئًا . ستُطفأ الأنوار . وستكونين ، وإياه ، وحيدين ، معًا فى الغرفة المظلمة – فى السرير الدافئ ...»

ونهضت قافزة عن كرسيّها ، وركضت إلى البيانو .

«إنه لمؤسف جدًا أن لا يعزف أحد !» صرخت . «إنه لأمر مؤسف جداً أن لا يعزف أحد» .

لقد رغبت بيرثا يونج ، أوّل مرة فى حياتها ، فى زوجها .

آه ، لقد أحبته – لقد كانت مغرمة به ، بالطبع ، بكل طريقة أخرى ، ولكن لا بتلك الطريقة تمامًا . ولقد فهمت بالطبع ، على نحوٍ مساوٍ ، أنه كان مختلفًا . لقد ناقشا الأمر كثيرًا جدًا وأقلقها فى البداية على نحو مروّع ، أن تكتشف أنها باردة جدًا ، ولكن بعد زمن لم يبدُ أن ذلك يهمّ . لقد كانا صريحين جداً – صديقين جيدين جداً . ذلك أحسن ما فى كون المرء عصريًا .

ولكن الآن – بتوهج ! بتوهج ! أوجعت الكلمة جسدها المتوهج ! هل هذا ما كان يقود إليه ذلك الشعور بالغبطة ؟ ولكن بعد ذلك ، بعد ذلك –»

«عزيزتى» ، قالت السيدة نورمان نايت ، «تعلمين أسفنا . نحن ضحايا الزمن والقطار . نحن نقيم فى هامستيد . لقد كان وقتًا بهيجًا جداً» .

«سآتى معك إلى الصالة» ، قالت بيرثا . «لقد أحببتُ استضافتكم . ولكن ، يجب ألا يفوتكم القطار الأخير . ذلك شنيع جداً ، أليس كذلك ؟»

«تناول قدحًا من الويسكى يا نايت ، قبل ذهابك ؟» نادى هارى .

«لا ، وشكراً ، أيها الرجل العجوز» .

واعتصرت بيرثا يده من أجل ذلك ، حينما صافحته .

«طابت ليلتكم ، مع السلامة» ، نادت من درجات السلّم العليا وهى تشعر أن نفسها تأخذ إجازة منهم إلى الأبد .

وحين عادت إلى غرفة الاستقبال كان الآخرون يتأهّبون للذهاب .

«... إذن يمكنك أن تأتى ، بعض الطريق ، فى سيارة الأجرة معى» .

«سأكون ممتنًا جداً لأنى لن أضطر إلى أن أواجه ، وحيداً ، نزهة أخرى بعد تجربتى المروّعة» .

«يمكنك الحصول على تاكسى من موقف السيارات عند نهاية الشارع لن يكون عليك أن تمشى أكثر من ياردات قليلة» .

«تلك راحة . سأذهب وأرتدى معطفى» .

تحرّكت الآنسة فيلتون نحو الصالة ، وكانت بيرثا تتبعها حين اندفع هارى بمحاذاتها تقريباً .

«دعينى أساعدك» .

عرفت بيرثا أنه كان يكفّر عن فظاظته – وتركته يذهب . وتُركت هى وإيدى وحيدين عند النار .

«أتساءل عما إذا كنت قد رأيت قصيدة (بيلك) الجديدة المعنونة مائدة المضيف» ، قال إيدى برفق . «إنها رائعة جداً . فى المجموعة الأخيرة . هل لديك نسخة ؟ أودّ كثيراً أن أطلعك عليها . إنها تبدأ ببيت رائعٍ على نحوٍ لا يمكن تصديقه : «لماذا لابدّ ، دوماً ، من حساء الطماطم ؟»

وحين كان يبحث عنها أدارت رأسها نحو الصالة . ورأت هارى ومعطف الآنسة فيلتون فى يديه ، والآنسة فيلتون وقد أدارت ظهرها إليه وحنت رأسها . وقذف المعطف بعيداً ، ووضع يديه على كتفيها ، وأدارها إليه بعنف . قالت شفتاه : «إننى أهيم بك» ، ووضعت الآنسة فيلتون أصابعها الشبيهة بأشعة القمر على وجنتيه وابتسمت ابتسامتها النائمة . ارتعش منخرا هارى ، وتلولبت شفتاه فى تكشيرة بشعة فى حين همس : «غداً» ، وقالت الآنسة فيلتون بجفنيها : «نعم» .

«ها هى» قال إيدى . «لماذا لابدّ ، دوماً ، من حساء الطماطم ؟» ذلك صحيح جداً ، ألا تعتقدين ذلك ؟ حساء الطماطم خالدٌ على نحو مروّع» .

«إذا كنت تفضّلين» ، قال صوت هارى ، مرتفعاً جداً ، من الصالة ، «أستطيع أن أتلفن لسيارة أجرة لتأتيك إلى الباب» .

«لا ، ليس ضرورياً» ، قالت الآنسة فيلتون ، وجاءت إلى بيرثا ، وأعطتها الأصابع الهيفاء لتمسكها .

«مع السلامة . شكراً جزيلاً» .

«مع السلامة» ، قالت بيرثا .

أمسكت الآنسة فيلتون يدها لحظة أطول .

«شجرة الكمثرى الجميلة فى حديقتك !» همست .

وبعد ذلك ذهبت ، وإيدى يتبعها ، مثل القطة السوداء تتبع القطة الرمادية .

«سأغلق الحانوت» ، قال هارى وهو باردٌ ورابط الجأش على نحو متطرّف .

«شجرة الكمثرى الجميلة فى حديقتك – شجرة الكمثرى – شجرة الكمثرى !»

ركضت بيرثا ، ببساطة ، إلى النوافذ الطويلة .

«آه ، ماذا سيحدث الآن ؟» صرخت .

لكن شجرة الكمثرى كانت ، كعهدها دوماً ، فاتنة ومزهرة وساكنة .

قائمة المصادر

يظهر تاريخ النشر الأول بعد اسم المؤلف ، وإذا استخدمت طبعة لاحقة فإن تاريخها يُدرج فى نهاية المدخل . وتشير الأرقام فى المداخل المختزلة إلى الأجزاء الأخرى من قائمة المصادر ("2.3" تدل على الفصل 3 ، القسم 2 ، إلخ) . وهناك مداخل لمؤلفات غير مستشهد بها فى النص ، ولكنها وثيقة الصلة بالموضوعات المناقشة .

الفصل 1 . المقدمة

0.1 قوائم مصادر لنظريات السرد فى القرن العشرين

ليست هناك قائمة مصادر تفى بالغرض ، ولكنّ المصادر التالية تعالج مظاهر فى الموضوع .

Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago. University of Chicago Press.

قائمة المصادر ذات الحاشية التفسيرية لدى بوث (399 - 434) هى تاريخ مصغر لنظريات القرن العشرين ، فهى تتضمن النقد الأوربى المهمّ الذى أهمله النقاد الأميركيون الآخرون . وتحتوى الطبعة الثانية ، 1983 ، على قائمة مصادر ملحقة مفيدة للسنوات 1961 - 82 (495 - 520) .

Holbek, Bengt. 1977. " Formal and Structural Studies of Oral Narrative : Abibliography." Unifol : Arsberetning 1977 : 149 - 94. Mathieu, Michel. 1977. " Analyse du recit ". Poetique 30 : 226 - 59.

قائمة مصادر مفيدة وذات حواشٍ تفسيرية على نحو شمولى ، تؤكدّ على المقاربات الشكلانية والبنيوية والسيميولوجية . وتتضمّن ، من بين أمور أخرى ، أقساماً عن النقاد الرئيسين ، وأنماط السرد (التراث الشعبى ، سرد الكتاب المقدّس ، التخييل الشعبى) ، والوصف ، والتنظيم الزمانى ، ووجهة النظر (الرؤية) فى السرد .

Pabst, W. 1960. " Litiratur zur Theorie des Romans " Deutsche *Viertel jahrschy ift* 34 : 264-89.

Stevick . 1.1 انظر

1.1 **نظريات الرواية**، 1945-60 .

تهيّئ مجموعات الكتابات النقدية عن الرواية ، المنشورة فى الستينات ، مقدّمة جيّدة إلى نظريات القرن العشرين ؛ أغلبها مدرجة أدناه .

Allen, Walter. 1955. *The Enghish Novel.* New York : Dutton.

Auerbach. See 3.1

Bowling, Laurance. 1950. " What is the Stream of Consciousness Techniaue? " Reprinted in Kumar and Mckean (Below) .

Calderwood, James, and Harold Toliver, eds. 1968. Perspectives on

يحتوى مقالات لكل من أوسين وارين ويان وات وليزلى فيولر وبارك سورز وبيرس لوبك وواني بوث وروبرت همفرى وإى إم فورستر وآخرون .

Fiction. New York : oxford university Press. (" The Nature and Modes of Narrative Fiction "),

Crane, R. S. 1950. " The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones". In *Critics and Criticism,* ed. R. S. Crane. Chicago : University of Chicago Press, 1952.

Edel, Leon. 1955. *The Psychological Novel, 1900- 1950.* New York : Lippincott.

Fiedlev, Leslie. 1964. Calder wood and Toliver 1968 (أعلاه) .

Frank, Joseph. 1945. " Spatial Form in Modern Literature ". In *The*

Widening Ggre, 3-62. Bloomington : Indiana University Press, 1963. See also *Spatial Form in Narrative,* ed. Jeffrey Smitten and Ann Doghistang (Ithaca : Cornell University Press, 1982) .

Friedman, Meluin. 1955. *Stream of Consciousness : A study in Literary Method.* New Haven : Yale University Press.

Girard, Rene. 1976. " French Theories of Fiction : 1947-74. " Bucknelle Riview 22. 1 : 117-26.

Halprin, John, ed. 1974. *The Theory of the Novel : New Essays.* New York :

Oxford University Press.

المقدمة تاريخ موجز لنظريات الرواية فى الانجليزية قبل جيمس .

Howe, Irving. 1959. " Mass Society and Post-modern fiction. " See Klein; Scholes (أدناه) .

Hamphrey, Robert. 1954. *Stream of Consciousness in The Modern Novel.* Berkeley : University of California Press.

Klan, Marcus, ed. 1969. *The American Novel Since World Warii.* Greenwich, Conn. : Fawcett.

المقالات التى بأقلام ويليام باريت ، فيليب راف ، ليونيل تريلينج ، أفريد كارين وإرفنج هاو تضرب مثلاً للالتزام بالواقعية ومعارضة اتجاهات ما بعد الحرب فى الرواية ، والتى يناقشها هذا الفصل ؛ وتظهر المقالات التى بأقلام جون هوكس ، ويليام كاس ، وجوف بارث كيف يدافع الروائيون المعاصرون ، على نحو مقنع ، عن طرقهم .

Kumar, Shiv, and Keith Mckean, eds. 1965. *Critical Approaches to*

Fiction. New York : McGraw-Hill.

تتضمن مقالات عن العقدة ، الشخصية ، اللغة ، الفكرة المركزية ، المشهد والتقنية (مقاله شورر وبولنك وبوث "Distanee and Point of View" ، ومقالة راف "Fiction and the Criticism of Fiction"

Leavis, F. R. 1948. *The Great Tradition.* London : Stewart.

Levin, Hary. 1963. *The Gates of Horn.* New York : Oxford University Press. Lukásc. See 3.1.

O'Connev. William Van, ed. 1948. *Forms of Modern Fiction.* Minneapolis :

University of Minnesota Press; rpt. Bloomington : Indiana University Press, 1959. "Technique as Discovery". تتضمّن مقالة شورر

Rahv, Philip. 1956. See Kumar and Mckean (أعلاه).

Scholes, Robert, ed. 1961. *Approaches to the Novel.* San Francisco : Chandler.

اختيار ممتاز من مقالات القرن العشرين عن صيغ السرد وأشكاله (نورثروب فراى ، وات) ، وجهة النظر (لوبوك ، نورمان فريدمانْ) ، العقدة (فورستر ، ر . س . كراين) ، البنية (إيدوين ميوير ، أوستن وارين) ، والقضايا الاجتماعية والتقنية (تريلينج ، هاو ، وشورر) . وتضيف الطبعة الثانية ، 1966 ، مقالات عن الواقعية بقلم هارى ليفن ، وعن البعد ووجهة النظر بقلم بوث .

Schorer, Mark. 1947. "Technique as Discovery". Reprinted in Calderwooed and Toliver; Kumar and Mckean; O'Connor; Scholes and Stevick.

Stevick, Philip, ed. 1967. *The Theory of the Novel.* New York : Macmillan.

مـقالات ومـقـتـطفات عن الرواية بوصـفـها نوعـاً أدبيـاً ، التـقنيـة (هنرى جيـمس وشورر) ، وجهة النظر (بوث ونورمان فريدمان) ، العقدة ، الأسلوب ، الشـخصية ، ألخ . مـختـارات من الروائيين ، منذ القرن السـابع عشـر حـتى الحـاضـر ، عن العلاقـات بين الحيـاة والفن . تتضـمّن قائمـة مصـادر مفيدة وذات حـواش تفسيرية قليلة عن كتـابات القرن العشرين النظرية عن الرواية (407-28) .

Trilling, Leon el. 1948. "Manners, Morals and the Novel" (1947; reprinted in Scholes) and "Art and Fortune" (1948; reprinted in Klein) The *Liberal Imagination* (New York : Viking, 1950) تظهر كلتاهما فى أشهر كتبه هو

مقتبسـاتى مـأخوذة من المقالة الأخيرة .

Watt, Ian. 1957. *The Rise of the Novel.* Berheley : University of california Press.

أعيد طبع فصـول من هذا المؤلف ذى القيمة البـاقية عند شـولز وكذلك كالدير وود وتوليـڤر . انظـر أيضـاً مـقالة وات "Serious Reflections on The Rise of the Novel," Novel 1 (1968) : 205-18, وهى مـنـاقـشـة مُـعلمِـة للمـوقف النقـدية فى الخـمـسـينات والستينات .

2.1 نظريات الرواية فى أوائل القرن العشرين

تتضـمّن القـائمـة التـالية ، إضـافة إلى المؤلفين المذكورين فى النصّ ، بعض الكتب التى تُبنى عليها بياناتى العامة فيما يخصّ النقد فى أوائل القرن العشرين .

Boker, Ernest. 1924-390 The *"History of The English Novel"*. 10 Vols. London : Witherby.

Beach, Joseph Warren. 1932. *The twentieth Century Novel : Studies in Technique*. New York : Appleton- Century.

دراسة فى أحسن الدراسات الأميركية عن التقنية فى الرواية .

Booth, Bradford. 1958. "The Novel". In *Contemporary Literary Scholarship,* ed. Lewis Leary, 259-88. New York : Appleton - Century - Crofts.

مسح موجز للاتجاهات خلال العقود الثالثة الماضية .

Cross, Wilbur L. 1899. The Development of the English Novel. New York : Macmillan.

Edel Leon, and Gordon Ray, eds, 1958. *Henry James and H. G. Wells : A Recorol of their Friend ship, Their Debate on* the Art of Fiction, and their Quarrel. Urbana : University of Illinois Press.

Forster, E. M. 1927. *Aspects of* the Novel. London : Arnold.

Friedman, Norman. 1976. "Anglo American Fiction Theory 1947-72." Studies in *the Novel* 8 : 199-209.

Hamilton, Clagton. 1908. *Materials and Methods in Fiction.* NewYork : Baker and Taylor.

نصّ ظلّتّ قيمته قروناً عديدة (عنونت الطبعات اللاحقة *A Manual of the Art of Fiction*

و *The Art of Fiction*) ؛ جدير باهتمام من يعتقدون أن دراسة تقنية السرد ظاهرة حديثة . « عمل كامل عن بلاغة التخييل » (بوث) .

James, Henry. See Edel and Ray (أعلاه) .

Jameson. See 3.1.

Lubbock. Percey. 1921. *The Craft of Fiction.* London : Cape.

Lukács. See 3.1.

Martin, Wallace. 1967. "The Realistic Novel". In *"The New Age"* Under Orage, 81-107. Manchester University Press.

أرنولد بينيت وجوزيف كونراد وجيمس وويلز عن الواقعية والتقنية فى الرواية .

Perry, Bliss. 1902. A study of Prose Fiction. Boston : Houghton Mifflin.

Phelps, William Lyon. 1916. *The Advance of The English Novel.* NewYork :

Dodd, Mead.

Saintsburg, George. 1913. *The English Novel.* London : Dent.

Wells, H. G. See Edel and Ray (أعلاه) .

3.1 نظريات السرد : فراى ، بوث والبنيوية الفرنسية

تتضمّن المؤلفات المدرجة هنا ، فى القائمة مسحاً لنظريات البنيويين والشكلانيين فى السرد . ويصعب فصل هذا الموضوع عن المبادئ العامة التى تبنى عليها هذه الحركات ، ولكنّ الأخيرة ليست ، هنا ، موضوع المناقشة ، وتظهر المداخل لنقاد معينين وقضايا معيّنة فى قوائم المصادر الخاصة بفصول أخرى (لا سيّما 4-6 عن بارت جينيت ، كريماس ، وتودوروف) .

انظر أيضاً المدخل إلى Mathieu , 1977 ، 0.1 .

Booth. See 1.0.

Budniakiewicz, Therese. 1978. "A conceptual Survey of Narrative Semiotics". *Dispositio* 3.7-8 : 189 : 217. تقرير موجوز عن النظريات البنيوية الفرنسية

Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics.* Ithaca : Carnell University Press.

مسح ممتاز ؛ انظر ، بصورة خاصة ، الفصل ، "Poetics of the Navel." عن تدرج قائمة المصادر الترجمات الانكليزية المتوفرة عام 1975 .

Frye 1957. See 2.1.

Hamon, Philippe. 1972. "Mise au Point Sur les Problemes de l'analyse du recit.". *Le Français moderne* 40 : 200-221.

Lévi-Strauss, Claude. 1967. *Structural Anthropolog*. New York : Auchor.

يظل الفصلان ، الثاني والثالث ، من بين أحسن المقدمات إلى استخدام النماذج اللغوية فى علم الإناسة وحقول المعرفة الأخرى . والفصل التاسع المعنون « الدراسة البنيوية للأسطورة » 1955 ، هو أشهر إسهامات شتراوس فى نظرية السرد .

Scholes, Robert. 1974. *Structuralism in Litevature.* New Haven : Yale University Press.

يتضمّن الفصلان ، الرابع والخامس ، خلاصات موجزة وتعليقات على نظريات ڤ . پروپ ، ليڤى شتراوس ، تزڤيتان تودوروف ، رولان بارت وجيرارد جينيت ، ومقدمة جيدة إلى الشكلانية الروسة . قائمة مصادر مفيدة ، ذات حواش مفسِرة .

Striedter, Jurij. 1977. "The Russian Formalist Thery of Prose". *PTL* 2 : 429-70.

تقرير يعتمد عليه بقلم باحث سلافى بارز

Todorov, Tzvetan. 1968. *Introduction to Poetics.* Minnea polis : University of Minnesota Press, 1981.

يشرح الفصل الثانى ، المعنون « تحليل النص الأدبى » ، كثيراً من المصطلحات التى يستخدمها البنيويون فى تحليل السرد .

The Poetics of Prose. 1971 Ithaca : Carnell Univevsity Press, 1977.

يتضمّن « التراث المنهجى للشكلانية الروسية » ، وهو مسح نو معلومات للحركة ، ومقالات عديدة أخرى تضرب مثلاً لكيفية استخدام البنيويين النماذج اللغوية .

4.1 الاتجاهات الحديثة

أكثر الكتب ذات الصلة بهذا القسم مدرجة فى قائمة المصادر الخاصة بالفصول الأخرى . من أجل دراسات السرد فى حقول المعرفة الأخرى تنظر قوائم المصادر للفصول : 3 (التاريخ والتحليل النفسى) و 8 (الفلسفة) ؛ وفى أجل نماذج التواصل فى السرد يُراجع الفصل 7 . والأعمال التالية ، التى لا تناقش لاحقاً ، تستحقّ الاهتمام أيضاً .

Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger : An Amalysis of Concepts of Pollution and Taboo.* London : Routeledge Kegan Paul.

مثال انكليزى للتحليل البنيوى فى علم الإناسة ، ويوضّح ، كما يوضّح أىّ مصدر آخر ، منهجية البنيوية .

Dressler, Wolfgang, ed. 1978. *Current Trends in Textinguistics.* New York : Walter de Grayter.

إسهامات تون فان ديك Teun Van Dijk ، ووالتركينتش Walter Kintsch وجوزيف جرايمز Joseph Grimes ، وكوتز واينولد Götz Wienold ، وإرنست كروس Ernest Gross تعنى بالتحليل الشكلانى للسرد ؛ ويعين كروس ، على نحو خاص ، فى وصف قائمة مصادر للاتجاهات فى فرنسا حتى عام 1976 ، وكذلك فى توفيرها . والمناهج البالغةُ التقنية ، المُناقَشة فى هذا الجزء ، لن تُعالج فى الفصول التالية .

Dundes, Alan, ed. 1965. *The Study of Folklore.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.

تظهر مقالات أكسيل أولريك Axel Olrik ، لورد راجلان Lord Raglan ، كلايد

كلاكوهن Clyde Kluckhohn ، وألان دنديز Alan Dunaes صلة دراسة التراث الشعبى بالنقد الأدبى .

Gombrich, E. H. Art and Illusion. 1968. London Phaidon.

ما يعرضه جومبريتش من أن التمثيل التصويرى «الواقعى» جُعِل ، إلى حدٍ كبير ، مبنيّاً على التقاليد قد قاد نقاداً كثيرين إلى إدراك أنّ الأمر نفسه يصدق على الواقعية الأدبية . ومن أجل آرائه اللاحقة حول هذه القضية يُنظر 5.3 .

Labov, William. 1972. "The Transformaion of Experience in Narrative Syntax." In T*he Social Stratification of English in New York City.* University Park : University of Pennsylvania Press : London : Basil Blackwell.

Labov, William, and Joshua Waletzky. 1967. "Narrative Analysis : Oral Versions of Personal Experience. " In *Essays on the Verbal and Visual Arts,* 12-45.

Seattle : University of Washington Press.

Lord, Albert. 1960. *The Singer of Tales.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

عملٌ ذو قيمة باقية عن البنية الصِيَغية للملاحم المنقولة شفهياً . عن هذا الموضوع يُنظر ، أيضاً ، پارى (أدناه) .

Miranda, Ellikōngäs, and Pierre Miranda. 1971. *Structural Models in Folklore and Transformational Essays.* The Hague : Mouton.

يظهر كيف يمكن تطبيق أشكالٍ متنوّعة من صيغة السرد عند ليڤى شتراس على التراث الشعبى .

Parry, Milman. 1971. *The Making of Homeric Verse.* Oxford : Clarendon.

Santillana, Giorgio de, and Hertha von Dechend. 1969. *Hamlet's Mill.* Boston : Gambit.

مناقشة رائعة تصل المسرودات الأسطورية بالكونيات القديمة ؛ وتردّ كتابة هاملت إلى الأساطير الهندية .

الفصل 2. من الرواية إلى السرد

1.2 أنواع السرد

إن مناقشة المسرودات الشفهية فى هذا القسم مستقاة من شولز وكيلوج اللذين يعتمدان ، جزئياً ، على ميلمان پارى وألفريد لورد Alfred Lord (قارن بالفصل الأول ، القسم الرابع) . ومن أجل مسح شامل متوافر للموضوع أنظر فولى Foley . والأعمال الإضافية عن المسرودات الكلاسيكية مدرجة فى 5.2 .

Arrathoon, Leigh, ed. 1984. *The Croft of Fiction : Essays in Medieval Poetics.* Rochester, Mich : Solaris.

يناقش پول زومثور Paul Zumthor وپيتر هايدو Peter Haidu و ب . روبرتس B. Roberts الاختلافات بين المسرودات الشفهية والمكتوبة ، ويعالج تونى هنت Tony Hunt ودوجلاس كيلى Douglas Kelley وايرين برانتش Eren Branch مظاهر بنية السرد فى القرون الوسطى .

Dorfman, Eugene. 1969. *The Narreme in The Medieval Romance Epic : An Introduction to Narrative Structures.* Toronto : University of Toronto Press.

Foley, John. 1981. " The Oral Theory in Context." In *Oral Tradition in* Literature : A Fetschrift for Albert Bates Lord, 27-122.

Columbus, Ohio : Slavica Publishers.

Fry, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism.* Prineton : Princeton University Press.

الصفحات المشار إليها فى النصّ هى من هذا العمل ؛ والمدخلان التاليان يكمّلان بيانه عن الأنواع السردية .

_ . 1963. "Myth, Fiction and Displacement." In *Fables of Identity,* 21-38. New York : Horcourt, Bra cek World.

_ . 1976. The *Secular Scripture : A Study of Romance.* Combridge : Harvard Universtty Press.

Nichols, Stephen G. 1961. *Formulaic Diction and Thematic Composition in the "Chanson de Roland."* Chapel Hill : University of New York : of Narth Corolina Press.

Scholes, Robert, and Robert Kellogg. 1966. *The Nature of Narrative.* New York : Oxford University Press.

Vinaver, Eugène. 1971. The Rise of Romance. Oxford : Carlendon.

2.2 منشأ الرومانس – الرواية : التاريخ ، علم النفس وقصص الحياة

Freud, Sigmund. "Crative Writers and Daydreaming" and "Family Romances" (1909). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* 9 : 143-53, 9 : 237-41. London : Hograth, 1953-73.

Girard, René. 1961. *Deceit, Desire and the Novel : Selp and Other in Literary Structure.* Baltimore : John Hopkins University Press, 1965.

Robert, Marthe. 1971. *Origins of the Novel.* Blooningston : Indiana University Press, 1980.

3.2 هل توجد الرواية ؟

تتضمّن مقالات فريد مان وكيرن مسحاً تاريخياً مفيداً عن محاولات تعريف الرواية . وهما يوفّران ، مع ملين وشو والتر ، تصحيحات مفيدة لبيانات عن أصل الرواية مستندة كلياً على مصادر انكليزية ، أما بيانات القرن الثامن عشر عن هذا الموضوع المعقد فمجموعة بطريقة ملائمة فى الأجزاء التى أشرف على إعدادها لينتش Lynch ووليامز Williams . وعن التخييل الانكليزى من 1400 إلى 1740 انظر أيضاً شكلوش Schclauch وموروجان Morgan (يتضمّن الأخير قائمة مصادر أولية ومفيدة) ؛ وعن التخييل الاليزابيثى .

انظر نيلسون (4.2) ووالتر ديفز (3.3) .

Adams, Percy. 1983. *Travel Literature and the Evolution of the Novel.*

Lexington : University Press of Kentucky.

Blair, Hugh. 1762. "On Fictiluous History." See Williams (Below), 247-51.

Blanckenburg, Friedrich uon. 1774. *Versuch über den Roman.* RPT.,

Stuttgart : Metzlersche Verbagsbuchhandlung, 1965.

Chandler, Frank. 1907. *The Literature of Roguerg.* Boston : Honghton Mifflin.

Diderot, Denis. 1761. Preface to *Incognita.* See Williams (Below), 27.

Freedman, Ralph. 1968. "The Possibility of a Theorg of The Novel." In *The Disciplines of Criticism,* ed. Peter Demetz et al., 57-77.

New Hoven : Yale University Press.

Kern, Edith. 1968. "The Roma nce of the Novel/Novella." In *The Disciplines of Criticism.* (انظر المدخل المتقدّم) , 511-30.

Lynch, Lawrence. 1979. *Eighteenth Century French Novelists and the Novel.* York, S.C. : French Literature Publications.

Morgan, Charlotte E. 1911. The Rise of The Novel of Manners : Astudy of English Prose Fiction between 1600 and 1740. New York : Columbia University Press.

Mylne, Vivienne. 1981. The Eighteenth Century Novel : Technigues of Illusion. Cambridge : Cambridge University Press.

Reeve, Clara. 1785. *The Progress of Romance, Through Times, Countries, Monners.* New York : Foscimile Text Society, 1930.

Richardson, Samuel. Preface to *Clarissa Harlow.* See Williams (below), 167.

Schlauch, Margaret. 1963. *Antecedents of the English Novel, 1400-1600: From Chaucer to Deloney.* Warsaw : Polish Scientific pubs.

Segrais, Jean Regnault de. 1656. See Showalter (below), 23.

Showalter, English. 1972. *The Evolution of the French Novel, 1641-1782.* Princeton : Princeton University Press.

Williams, Ioan. 1970. *Novel and Romance, 1700-1800 : A Documentary Record.* New York : Barnes Noble.

Wolff, S.L. 1912. *The Greek Romance in Elizobethan Prose Fiction.* New York : Columbia University Press.

4.2 الرواية بوصفها خطاباً تضادياً

Damrosch, Leopold. 1985. *God's Plot and Man's Stories : Studies in the Fictional Imagination From Nilton to Fielding.* Chicago : University of Chicago Press.

Davis, Lennard. 1983. Factual Fictions : The Origins of the English *Novel.* New York : Columbia University Press.

May, Georges. 1963. *Le Dilemme du roman au XVIII Siècle.* Yale University Press.

Nelson, William. 1973. *Fact or Fiction : The Dilemma of the Renaissance Storyteller.* Cambridge : Harvard University Press.

Reep Walter L. 1981. *An Exemplary History of The Novel : The Quixotic Versus The Picavesque.* Chicago : University of Chicago Press.

Richetti, John. 1969. *Popular Fiction before Richardson : Narrative Patterns 1700 -1739.* Oxford : Clarendon Press.

5.2 النظريات الشكلانية والسيميولوجية للأنواع السردية

لمّا يظهر كثيرٌ من كتابات شكلوفسكي في الانكليزية ، ويقوم تقريري عنه على ترجمة غير منشورة وفّرها لي ، متلطّفاً ، ريتشارد شيلدون Richard Sheldon . إن مناقشة تود وروف لباختين ، المدرجة أدناه ، مفيدة جداً . وقد كان باختين ، في مناقشته المسرودات الإغريقية ، مديناً لـ : إروين رود Erwin Rohde ، *Der griechische Roman und seine vorläufer* (1876) . وتوفّر المداخل إلى هاج Hägg وهايسرمان Heixerman وبيري Prrry ، المدرجة أسفل ، موجزات لهذه المادّة وتحليلاً لها في الانكليزية .

Bakhtin, M.M. 1981. The *Dialogic Imagination.* Trans. Caryl Emerson and Michael Holguist. Austin : University of Texas Press, 1981.

Hŏgg, Tomas. 1983. *The Novel in Antiquity.* Berkeley : University of California Press.

Heiserman, Arthur. 1977. *The Novel before The Novel : Essays and Discussions about the Beginings of Prose Fiction in The West.* Chicago : University of Chicago Press.

Perry, Ben Eduin. 1967. *The Ancient Ramances : A Literary - Historical Account of Their Origius.* Berkeley : University of California Press.

Shklovsky, Victor. 1917. "Art as Technique." In *Russian Formalist Criti-*

cism : Four Essays, Trans. Lee Lemonand Marion Reis, 5-24.

Lincoln : University of Nibraska Press, 1965.

. 1919. "On the Connection between Devices of" Syuzhet" Construction and General Stylistic Devices." In *Russian Formalism,* ed. S.Bann and J.E.Bowlt, 48-72. New York : Barnes and Noble, 1973.

_. 1923. "Literatur und Kine matograph." In *Formalismus, Struhturalismus und Geschicthe,* 22-41. Kronberg : Scriptor, 1974.

_. 1925. "La construction de la nouvelle et du raman." *In Théorie de la literature,* trans. Tzvetan Todorov, 170-96. Paris, Seuil, 1965.

Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bokhtin : le Principe dialogique.*

Paris : Seuil. Enghish translation, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

Tynjanov, Juri. 1927. "On Literary Evolution." *In Readings in Russian Poetics,* ed. Ladislav Matejka and Krystyma Pomorska, 66-78. Ann Arbor : Michigon Slavic Publications 1978.

5.2 خـلاصـة

Jameson. See 3.1.

الفصل 1.3 من الواقعية إلى التقاليد

1.3 خصائص الواقعية

تهيّئ مجموعة بيكر Becker مختارات مفيدة من البيانات عن الواقعية ، وقائمة مصادر قصيرة (599-603) يُنظر لوسينت من أجل مسحٍ ببلوغرافي مكثّف لمناقشات

القرن العشرين . وتقترح مقالات لوفبورو طرقاً لجعل مفاهيم الواقعية المختلفة ، المناقشة في هذا القسم متكاملة .

Auerbach, Erich. 1946 . *Mimesis The Representation of Reality in Western Literature.* Garden City, N. Y. : Doubleday, 1957.

Bakhtin. See 2.5.

Becker, George. 1963. Introduciton to *Documents of Modern Literary Realism,* 3-38. Princeton : Princeton University Press.

Booth. See 1.0.

Brown, Marshall. 1981. "The Logic of Realism : A Hegelian Approach." *PMLA* 96 : 224-41.

Diderot. See 2.3.

Ermarth, Elizabeth Deeds. 1983. *Realism and Consensus in the English Novel.* Princeton : Princeton University Press.

نظرية إيرمارث عن تطوّر الواقعية الاجتماعى والمفاهيمى تضاهى التطور الفلسفى الذى اقترحه :

Hans Blumberg, "The Concept of Reality and The Possibility of The Novel", *in New Perspectives in German Literary Criticism* (Princeton : Princeton University Press, 1979), 29-48.

James, Henry, 1883. "Anthony Trollope." In *The Future of the Novel : Essays on the Art of Fiction,* ed. Leon Edel, 248. New York : Vintage, 1956.

Jameson. Fredric. 1981. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic* Act. ftfiaca : Cornell University Press.

Levin, Harry. 1963. *The Gates of Horn* (see 1.1), 32. For Levin's conception of realism, see "What Is Realism?" in Conlexts of Criticism (New York : Atheneum, 1963), 67-75.

Levine, George. 1981. *The Realistic Imagination : English Fiction from Frankenstein to Lody Chatterly.* Chicago : University of Chicago Press.

Loofbourow, John. 1970. "Literary Realism Redefined." Thought 45:433-43.

_ . 1974. "Realism in the Anglo-American Novel : The Pastoral Myth." In Halperin (see 1.1), 257-75.

Lucente, Gregory. 1981. *The Narratrve of Realism and Mvth : Verga, Lawrence, Faulkner, Pauese.* Baltimore : Johns Hopkins University Press. Bibliographic note, 162-64.

Lukács, Georg. 1935-39. *Studies in European Realism.* New York : Grosset & Dunlap, 1964.

_ . 1936. "Narrate or Describe?" In Writer and Critic (below). Elsevhere this essay has been translated with the title "Idea and Form in Leterature."

_ . 1938. "Realism in the Balance. "In Aesthetics and Politics, ed. Ronald Taylor, 28-59. London : New Left Books. 1977. See also Brecht's reply in the same volume, 68-85.

_ . 1958. *Realism in Our Time* New York : Harper & Row, 1964.

_ . 1971. *Writer and Critic, and Other Essays.* New York : Grosset & Dunlap.

Richardson, Samuel. Quoted in Nelson 1973 (see 2.4), 111-12.

Tolstoy, Leo. See Shklovsky 1919, 2.5.

Watt, Ian. See 1.1.

Wellek, René. 1960. "The Concept of Realism in Literary Scholarship." *In Concepts of Criticism,* 222-55. New Haven : Yale University Press, 1963.

3.2 الواقعية باعتبارها تقليداً

يدافع هاوثورن ، ستيفنسون ، وفرجينيا وولف ، وروائيون آخرون استخدموا طرقاً غير واقعية ، عن مواقعهم فى مقتطفات جُمعت على نحو مريح فى كتاب ألوت ، 41-84 . يراجع هامون من أجل مسحٍ المقاربات الشكلانية والبنيويةً للواقعية .

Allott, Miriam. 1959. *Novelists on the Novel.* New York : Columbia University. Press.

Barthes, Roland. 1968. "The Reality Effect." In French Literary Theory Today, ed. Tzvetan Todorov, 11-17. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

Brown. See 3.1.

Culler. See 1.3.

Eigner, Edwin. 1978. *The Metaphysical Novel in England and America.* Berkeley : University of California Press.

Frye 1957. See 2.1.

Genette, Gérard. 1969. "Vraisemblance et motivation." In *Figures* II, 71-99. Paris : Seuil.

Gombrich. See 1.4.

Guerard, Albert. 1976. *The Triumph of the Novel : Dickens,*

Dostoievsky, Faulkner. New York : Oxford University Press.

Hamon, Philippe. 1973. "Un discours contraint." *Poétique* 16:411-45.

Jakobson, Roman. 1921. "On Realism in Art." *In Readings in Russian Poetics :*

Formalist and Structuralist Views. ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, 38-46. Ann Arbor : Michigan Slavic Publications, 1978.

Schank, Roger, and Robert Abelson. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding : An Inquiry into Human Knowledge Structures. Hillsdale,* N.J. : Erlbaum.

Schank, Roger, and Peter Childers. 1984. *The Cognitive Computer.* Reading,

Mass. : Addison-Wesley. See "Tale-Spin," 81-87.

Shklovsky 1925. See 2.5.

Tomashevsky, Boris. 1925. "Thematics." *In Russian Formalist Criticism : Four Essays,* de. Lee Lemon and Marion Reis. 61-95. Lincoln : University of Nebraska Press, 1965.

3.3 تقاليد السرد فى التاريخ

أحسن الخلاصات للكتابات الحديثة عن السرد وعلم التاريخ هى تلك الموجودة لدى ريكوير وهوايت (1984) . تُنظر الدراسة المعنونة كتابة التأريخ ، 151-58 (المدرجة أدناه تحت منك Mink 1978) . وإن إسهامات كروس ، كولنكوود ، مورتون هوايت وچالى فى تحليل التاريخ باعتباره سرداً ملخّصة فى دراسات ماندلبوم (1967) ، منك (1970)

ودراى . ويعتبر ماندلبوم ممن يعارضون هذه النظرة إلى التاريخ ، ويُراجع ريكوير من أجل الاطلاع على دفاعٍ مقنع عن تمييزه السرد الحقيقى من السرد التخييلى .

Braudy, Leo, 1970. Norrative Form in History and Fiction : Hume, Fielding and Gibbon. Princeton : Princeton Universiy Press.

Danto, Arthur. 1965. *Andlytical Philosophy ef History.* Cambridge : Cambridge University Press.

Davis, Walter. 1969. Idea and Act in Elizabethan Fiction. Princeton : Princeton University Press.

Dray, W. H. 1971. "On the Nature and Role of Narrative in Historiography." *History and Theory* 10 153-71.

Gallie, W. B. 1964. Phifosophy and Historical Understanding. London : Chatto & Windus.

Gossman, Lionel. 1978. "History and Literature : Reproduction or Signification." In *The Writing of History* (see Mink 1978. below) , 3-23.

Hempel, Carl. 1942. "The Function of General Laws in History. " The Journal of Philosophy 39:35-48.

Mandelbaum. Maurice. 1967. "A Note on History as Narrative." *History and Theory* 6:413-19. Replies to this article appeared in the same journal, vol. 8 (1969) : 275-94.

_. 1977. The *Anatomy of Historical Knowledge.* Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Mink, Louis. 1970. "History and Fiction as Modes of Comprehension." *New Literary History* 1:541-58.

_. 1978. "Narrative Form as a Cognitive Instrument." In The Writing of History : Literary Form and Historical Undeystanding, ed. Robert Canary and Henry Kozicki, 129-49. Madison : University of Wisconsin Press. All quotations in my text are from this essay.

Nelson. Sec 2-4.

Ricoeur, Paul. 1983. Time and Narrative, vol. Chicago : University of Chicago Press, 1984.

توفر الفصول 4-6 مسحاً ممتازاً للنظريات الحديثة المتعلّقة بالسرد بوصفه صيغة شرحٍ تاريخي .

Von Wright, Georg H. 1971. Explanation and Understanding. London : Routledge.

White, Hayden. 1973. Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

_. 1980. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." Critical Inquiry 7:5-27.

جميع الاقتباسات فى النصّ مأخوذة من هذه المقالة .

_. 1984. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory." History and Theory 23:33. A concise review of recent theories.

4.3 السرد فى السيرة الذاتية والتحليل النفسى .

من أجل الاطلاع على مظاهر السيرة الذاتية التى لم أعالجها تنظر مقالات ستارو بنسكى Starabinski ورينزا Renza تحت Olney . ويستكشف پول دى مان Paul de Man مظاهر أدقّ من السيرة الذاتية بوصفها سرداً فى مقالاتٍ عن روسو .

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative.* New York : Knopf.

الفصول 1 و 4 و 8 ، على الخصوص ، ذات صلة وثيقة بالعلاقة بين العقدة والتحليل النفسى ؛ والفصل 10 أوثقها صلة باستشهادى فى النصّ .

Culler, Jonathan. 1981. "Story and Discourse in the Analysis of Narrative." In The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction, 169-87. Ithaca : Cornell University Press.

de Man, Paul. 1979. Allegories of Reading. New Haven : Yale University Press.

Gusdorf, Georges. 1956. "Conditions and Limits of Autobiography." In Olney (below), 28-48.

Laplanche, Jean. 1970. Life and Death in Psychoanlaysis. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976.

Olney, James, ed. 1980. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princetion : Princeton University Press.

Pascal, Roy, 1966. Design and Truth in Autobiography. Cambridge : Harvard university Press. Ricoeur. See 3.3.

Schafer, Roy, 1981. Narrative Actions in Psychoanlaysis. Worcester. Mass. : Clark University Press.

تقرير قيّم عن الاختلافات بين الشرح الميكانيكى والشرح التفسيرى السردى فى التحليل النفسى .

Spacks, Patricia Meyer. 1976. Imagining a Self. Autobiography and

Nouel in Eighteenth-Century England. Cambridge. Harvard University Press.

Spence, Donald. 1982. Narrative Truth and Historical Truth : Meaning and Interpretation in Psychoanalysis. New York : Norton.

5.3 التقاليد والواقع

Brinker, Menachem. 1983. "Verisimilitude, Conventions, and Beliefs. New "Literary History 14:253-67.

Ermarth. See 3.1.

Gombrich, E. H. 1984. "Representation and Misrepresentation." Critical Inquiry 11:195-201.

تعليقات على سوء فهم واسع الانتشار على موقعه فيما يخصّ طبيعة التمثيل التقليدية .

Goodman, Nelson, 1983. "Realism. Relativism, and Reality," New Literary History 14:269-72.

Littérature. 1985. Special issue on "Logiques de la représentation," No. 57 (February).

Lodge, David. 1977. The Modes of Modern Writing. Ithaca : Cornell University Press, 1977.

Margolis, Joseph, ed. 1978. "Representation in Art." In Philosophy Looks at the Arts, 223-88. Philadelphia : Temple University Press.

تساعد مقالات نيلسون جودمان وريتشارد وولهايم وباتريك ماينارد على توضيح القضايا المناقشة فى هذا القسم .

Putnam. Hilary. 1981. "Convention : A Theme in Philosophy". New Literary History 13: 1-14.

الفصل 4 بنية السرد : مشكلات أولية

يمكـن العثـور على الفقـرة الاستهـلالية مـن "Lost in The Fun house" في : Joh Barth, Lost in The Fun house (Garden City, N.Y. : Doublebay, 1968. ومن أجل E.M.Forster يُنظر 2.1 ؛ ومن أجـل Claude Lévi-Strauss يُنظـر 3.1 ؛ ومن أجل Vladinir Propp يُنظر 2.4 .

1.4 « الشكل المفتوح » وأسلافه

Barthes 1970. يُنظر 3.7.

Forster. يُنظر 2.1.

Freytag, Gustav. 1863. Freytag's Technique of the Drama. Chicago : Griggs, 1895. Friedman, Alan. 1966. The Turn of the Novel. New York : Oxford University Press.

Kermode, Frank. 1978. "Sensing Endings." Nineteenth-Century Fiction. 33:144-58.

Miller, D. A. 1981. Narrative and Its Discontents : Problems of Closure in the Traditional Novel. Princeton : Princeton University Press.

Miller, J. Hillis. 1978. "The Problematic of Ending in Narrative." Nineteenth-Century Fiction 33:3-7.

Shklovsky 1925. See 2.5.

Torgovnick, Marianna. 1981. Closure in the Novel. Princeton : Princeton University Press.

Vinaver. See 2.1.

2.4 النهايات والبدايات فى الحياة والأدب والأسطورة

Campbell, Joseph. 1949. The Hero with a Thousand Faces. New York : Pantheon. Cornford, F. M. 1914. The Origin of Attic Comedy. Cambridge : Cambridge University Press.

Forster. See 1.2.

Frye 1957. See 2.1.

Kermode, Frank. 1967. The Sense of ann Ending : Studies in the Theory of Fiction. New York : Oxford University Press.

Miller, D. A. See 4.1.

Miller, J. Hillis. 1974. "Narrative and History." F.LH 41: 455-73.

Propp, V. 1928. Morphology of the Folktale. Trans. Laurence Scott. 2d. ed. Austin : University of Texas Press, 1968.

_. 1928-68. Theory and History of Folklore. Trans. Ariadna Martin and Richard Martin. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

إضافة قيمية إلى كتابه الأشهر .

able supplement to his better-known book.

Lord Raglan. 1936. The Hero : A Study in Tradition, Myth, and Drama. New York : Vintage, 1956.

Said, Edward. 1975. Beginnings : Intention and Method. New York : Basic Books.

Tobin, Patrici. 1978. Time and the Novel : The Genealogical Impreative. Princeton : Princeton University Press.

Weston, Jessie, 1920. From Ritual to Romance. Cambridge : Cambridge University Press.

3.4 التحليل البنيوى للمتواليات السردية

Apo, Satu. 1980. "The Structural Schemes of a Repertoire of Fairy Tales. A Structural Analysis ... Using Propp's Model." In Genre, Structure

and Reproduction in Oral Literature, ed. Lauri Honko and Vilmos Voight, 147-58. Budapest : Akadémiai Kiadó.

Barthes, Roland. 1971. "Action Sequences." In Patterns of Literary Style, ed. joseph P. Strelka, 5-14. University Park : Penn State University Press.

Bremond, Claude. 1970. "Morphology of the Folktale." Semiotica 2:251.

_. 1980. "The Logic of Narrative Possibilities." New Literary History 11:387-411.

ترجمة مقالة 1966 ، مع ملاحظات ختامية فيما يتعلّق بتطوّر النظرية منذ ذلك الوقت .

___. 1982. "A Critique of the Motif." In French Literary Theory Today, ed. Tzvetan Todorov, 125-46. Cambridge : Cambridge University Press.

Bremond, Claude, and Jean Verrier. 1984. "Afanasiev and Propp" Style 18:177-95.

Budniakiewicz 1978. See 1.3.

Campbell. See 4.2.

Chomsky, Noam. 1957. Syntactic Structures. The Hague : Mouton.

Colby, B. N. 1973. "A Partial Grammar of Eskimo Folktales." American Anthropologist 75:645-62.

Culler 1975. See 1.3.

Dolezel, Lubomir. 1976a. "Narrative Modalities." Journal of Literary Semantics 5:5-14.

Greimas, A.-J. 1971. "Narrative Grammar : Units and Levels." MLN 86:793-806.

Hendricks, William. 1973. Essays on Semiolinguistics and Verba Art. The Hague : Mouton.

Labov. See 1.4.

Lévi-Strauss, Claude. 1955. "The Structural Study of Myth. "In Structural Anthropology (see 1.3), 202-28.

_. 1960. "Structure and Form. Reflections on a Work by Vladimir Propp." In Structural Anthropology, vol. 2, 115-45. New York : Basic Books, 1976. See also Propp, 1966 (below).

Liberman, Anatoly. 1984. Introduction to Propp 1928-68 (see 4-2.).

Martin, Wallace, and Nick Conrad. 1981. "Formal Analysis of Traditional Fictions." Papers on Language and Literature 17.1 : 3-22.

Prince, Gerald. 1973a. A Grammar of Stories. The Hague : Mouton.

_ . 1980. "Aspects of a Grammar of Narrative. "Portics Taoday 3.1 : 49-63.

خلاصة موجزة وعصرية للنظرية المقدمة فى المدخل السابق .

Propp 1928. 4.2 يُنظر

Propp, V. 1946. Historical Roots of The Wondertale.

تُرجم فصلان من هذا الكتاب فى كتاب Theory and History of Folkore (يُنظر 2.4) .

_, 1966. "The Structural and Historical Study of the Wondertale" (his reply to Lévi-Strauss 1960, above). In Theory and History of Folklore (see 4.2), which also contains the Lévi-Strauss essay.

Rummelhart, David. 1975. "Notes on a Schema for Stories." In Representation and Understanding, ed. Daniel Bobrow and A. Collins, 211-36. New York : Academic Press.

Scholes 1974. See 1.3.

Smith, Barbara Herrnstein. 1980. "Narrative Versions, Narrative Theories." *Critical Inquiry* 7:213-36.

Stewart, Ann Harleman. "Models of Norrative Structure." *Semiotica.*

خلاصة ممتازة أعتمدُ عليها كثيراً .

Todorov, Tzvetan. 1969. *Grammaire du Décaméron.* The Hague : Mouton. van Dijk, Teun. 1975. "Action, Action Description, and Narrative." *New Literary History* 6:273-94.

مقدمة موجزة للموضوع ؛ ومن أجل الاطلاع على مناقشة أحدث وأكثر تفصيلاً ، تُراجع دراسته *Macrostructures* (Hillsdale, N.J : Evlbaum, 1980) .

4.4 استعمالات التحليل البنيوي وإساءات استعماله

Campbell. See 4.2.

Holloway, John. 1979. *Narrative and Structure.* Cambridge : Cambridge University Press.

Hymes, Dell. 1967. "The Wife Who Gose Out' like a Man : Reinterpretation of a Clackamas Chinook Myth." *Social Science Information* 7:173-99.

Kermode, Frank. 1969. "The Structures of Fiction." *MLN* 84:891-915.

Lévi-Strauss. See 4.3.

Popper, Karl. 1935. *The Logic of Scientific Discovery.* New York : Harper & Row, 1965.

Propp 1966. See 4.3.

Ramsey, Jarold W. 1977. "The Wife Who Goes Out like a Man, Comes Back as a Hero : The Art of Two Oregon Indian Narratives." *PMLA* 92:9-18.

Revzin, I. I., and O.G. Revzina, 1976. "Toward a Formal Analysis of Plot Construction." In *Semiotics and Structuralism : Readings from the Soviet Union,* ed. Henryk Baran, 244-56. White Plains, N. Y. : Arts & Sciences.

Shklovsky. See 2.5.

الفصل 5 . بنية السرد : مقارنة المناهج

1.5 أنواع من نظرية السرد

Barthes, Roland. 1966. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." In *Image-Music-Text,* 79-124. London : Collins, 1977.

Benveniste, Emile. 1966. *Problems in General Linguistics,* 205-15. Coral Gables : University of Miami Press, 1971.

Blanckenburg 1774. See 2.3.

Booth 1961. See 1.0.

Chatman, Seymour. 1969. "New Ways of Analyzing Narrative Structure." *Language and Style* 2:3-36.

_. 1978. *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film.*

Ithaca: Cornell University Press.

Culler 1975. See 1.3.

Genette, Gérard. 1972. *Narrative Discourse : An Essay in Method.* Ithaca : Cornell University Press, 1980.

_. 1983. *Nouveau discours de recit.* Seuil.

توضيح للمفاهيم المقدمة في *Narrative Discourse* على ضوء نظريات أحدث ، ويتضمّن قائمة مصادر مفيدة للسنوات 1972 - 83 .

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction :Contemporary Poetics.* London : Methuen.

Scholes, Robert. 1982. *Semiotics and Interpretation.* New Haven : Yale University Press. Ch. 6 concerns Joyce's "Eveline."

Smith 1980. See 4.3.

Todorov. Tzvetan. 1973. "Some Approaches to Russian Formalism." In *Russian Formalism,* ed. Stephen Bann and John Bowlt, 6-19. New York : Barnes & Noble.

Tomashevsky 1925. See 3.2.

2.5 التركيب الوظيفي والموضوعي عند توما شيفسكي وبارت

Barthes 1966. See 5.1.

Chatman 1978. See 5.1.

Culler 1975. See 1.3.

Dolezel, Lubomir. 1980a. "Narrative Semantics and Motif Theory." In *Studia Poetica,* 2, ed. Karol Csúri, 32-43. Szeged : Jozsef Attila Tudomanyegyetem.

استكشاف قيم لإمكانية تعديل نظريات بروب وتوماشيفسكي ، على ضوء نظريات أحدث ، لإيجاد «نظرية دلالية متكاملة للنصوص السردية » .

Tomashevsky. See 3.2

3.5 الوظائف والمكرّرات

Barthes, See 5.1.

Holloway, See 4.4.

Tomashevsky, See 3.2.

4.5 تكوين الشخصية

Barthes, See 5.1.

Benjamin, Walter. 1936. "The Storyteller." In *Ilhminalions,* 83-109. New York : Schocken, 1969.

Brooks 1984. See 3.4.

Chatman 1978. See 5.1.

Docherty, Thomas. 1983. *Reading (Absent) Character : Towards a Theory of Choracterization in Fiction.* Oxford : Clarendon Contains a useful bibliography, 270-84.

Genette 1972. See 5.1.

Greimas, A.-J and J. Courtès. 1976. "The Cognitive Dimension of Narrative Discourse." *New Literary History* 7:433-47.

Heneywell, J. Arthur. 1968. "Plot in the Modern Novel." In Kumar and McKean (see 1.1,45-55).

Jemeson 1981. See 3.1.

Josipovici. See 8.1.

Lacan, Jacques.

أعتقد أن لاكان يُقارَب على أحسن نحو خلال المصادر الثانوية . فمؤلَّفُ :

Elizabeth Wright, *Psychoanalitic Criticism* (London : Melhuen, 1984

مفيدٌ ، ويتضمَّن كتاب :

Interpreting Locan, ed. Joseph Smith and William Kerrigan (New Haven : Yale University Press, 1983) .

مقدمة ممتازة إلى أعماله . يُنظر كذلك :

Lacan and Narration, ed. Robert Con Davis (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1983) .

New Literary History. 1974. Special issue on "Changing Views of Character," vol. 5.2.

O'Grady, Walter, 1965. "On Plot in Modern Fiction : Hardy, James, and Conrad." *Modern Fiction Studies* 11:107-15. Reprinted in Kumar and McKean (see 1.1), 57-65.

Price, Martin. 1983. Forms of Life : *Character and Moral Imagination in the Novel.* New Haven : Yale University Press.

Rimmon-Kenan 1983. See 5.1.

Spilka, Mark, ed. 1978. "Character as a Lost Cause." *Novel* 11:197-219. Comments by Martin Price, Julian Moynahan, and Arnold Weinstein. Tomashevsky. See 3.2.

5.5 المؤشرات ، المعلمات والمكرَّرات الثابتة

Bland, D. S. 1961. "Endangering the Reader's Neck : Background Description in the Novel." *Criticism* 3:121-39.

Genette, Gérard. 1966. "Frontiers of Narrative." In *Figures of Literary Discourse*, 127-44. New York : Columbia University Press, 1982.

Hamon, Philippe. 1981. Introduction à l'*analyse du descriptif.* Paris : Hachette.

الفصل الأول مسح تاريخى لتصوّرات الوصف النقدية .

_. 1972. "What Is a Description." In *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, 147-78. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

Hoffman, Gerhard. 1978. *Raum, Situation, erzühlte Wirklichkeit.* Stuttgart : Metzler.

James, Henry. 1900. "The Art of Fiction." In *The Future of the Novel : Essays on the Art of Fiction*, ed. Leon Edel, 15. New York : Vintage, 1956.

Kittay, Jeffrey. 1981. "Descriptive Limits." See *Yale French Studies* 1981 (below), 225.

Klaus, Peter. 1982. "Description and Event in Narrative." *Orbis Litterarum* 37:211-16.

Liddell, Robert. 1947. *Robert Liddell on the Novel*, 100-18. Chicago : University of Chicago Press, 1969.

Littérature. 1980. Special issue on "Le décrit," no. 38 (May).

Sternberg, Meir. 1981. "Ordering/Unordered; Time, Space, and Descriptive Coherence." *Yale Frcnch Studies* 1981 (below), 73.

Yale French Studies. 1981. Special issue "Towards a Theory of Description," vol.61.

تُراجع ، بالإضافة إلى المقالات المدرجة أعلاه ، مقالات مايكل بوجور Michel Beaujour ومايكل رافاتير Michoel Riffaterre .

6.5 زمانية السرد

تكمّل الأعمال التالية معالجة جينيت للموضوع في Narrative Discourse (1972 ؛ يُنظر 1.5) ، الذى يكوّن أساس مناقشاتى .

Doleel, Lubomir, 1976b. "A Scheme of Narrative Time." In *Semiotics of Art* :

Prague School Contributions, ed. Ladislav Matejka and Irwin Titunik, 209-17. Cambridge : MIT Press.

Holloway. See 4.4.

Lämmert, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart : Metzler, 1967.

يتضمّن مناقشة مثقّفة لما يدعوه جينيت « النظام » و« الدوام » .

Miel, Jan. 1969. "Temporal Form in the Novel." *MLN* 84:916-30.

Sternberg, Meir, 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Weinrich, Harald. 1964. *Tempus : Besprochene und erzählte Welt.* Stuttgart : Kohlhammer.

يوفريول ريكوير (1985) موجزاً لكتاب Weinrich (يُنظر 4.8) .

7.5 العقد ، الفكرة المركزية ، السرد

Barthes, See 5.1.

Culler, See 3.4.

Greimas. See 4.3.

الفصل 6 وجهات نظرية فى وجهة النظر

0.6 نظريات شاملة عن وجهة النظر

كانت نظريات تشاتمان ، وبوليزيل ، وجينيت وستانزيل ، هى الأكثر تأثيراً بين تصنيفات طرق السرد التى قُدمت خلال العشرين سنة الماضية ، وبالنظر إلى أننى لم أتمكن من مقارنة تلك النظريات داخل حدود الفصل فقد أدرجت أدناه مصادر أولية وثانوية ، مؤمّلاً أن القراء سيرجعون إليها لإكمال مناقشتى . ويمكن العثور على أفضل مقارنات المواقع النظرية موضوع البحث لدى كوهن 1981 ؛ كوهن وجينيت 1985 ؛ جينيت 1983 ؛ وستانزيل 1984 ، 46-66.

Barbauld, Anna. 1804. " A Biographical Account of Samuel Richardson." See Allott, 3.2.

Chatman 1978. See 5.1.

الصفحات 146-253 تعالج طرق السرد بتدرج خطى من « القصص غير المسرودة » إلى الساردين « المقنّعين » ثم « الصريحين » .

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds : Narrative Modes For Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton : Princeton University Press.

لا تدّعى كوهن أنها تقدّم تصنيفاً شاملاً ، لكنّها تقترب من تحقيق ذلك (تراجع الخلاصات المُجدوَلة ، 138-40 ، 184) .

_. 1981. "The Encirclement of Narrative : On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens." *Poetics Today* 2.2 : 157- 82.

وصف نظرية ستانزيل مقارَنة بنظرية جينيت ، مع مخططات مفيدة .

Cohn, Dorrit and Gerard Genette. 1985. "Nouveaux nouveaux discours du recit." *Poetigue* 61:101-9.

تستجيب كوهن لتعليقات جينيت على عملها فى Nouveau discours du recit (1983 ؛ يُنظر 1.5) ، ويردّ جينيت . تقرير موجز عن اختلافات إصطلاحية كثيرة .

Dolezel, Lubomir. 1967. "The Typology of The Narrator, Point of View in Fiction." In To Honor Roman Jakobson, 1:541-52. The Hague : Mouton.

هناك تقرير أكثر تفصيلاً عن التصنيف فى المدخل التالى .

_. 1973. *Narrative Modes in Czech Literature.* Toronto : University of Toronto Press.

تتضمّن المقدمة تصنيفاً كاملاً ومقنعاً لصيغ السرد التى تمزج القالب الكلامى (الشخص النحوى ، نمط الخطاب) والقالب الوظيفى (تقديم موضوعى ، بلاغى ، أوذاتى) .

Genette 1972. See 5.1.

الفصول ذات الصلة هى الفصول عن « الحالة » و « الصوت » . يُنظر Mosher و Rimmon

(أدناه) من أجل خلاصات مريحة ، و Bal 1977 و 1983 (3.6) من أجل نقدٍ ذكى .

_. 1983. See 5.1.

ردود على نقاد النظرية المقدّمة فى *Narrative Discourse* وتعليقات على النظريات الأخرى . يتضمّن قائمة مصادر مفيدة للسنوات 1972-83 .

Mosher, Harold F. 1980. "A New Synthesis of Narratology." *Poetics Todoy* 1.3:171-86.

يقارن تشاتمان بجينيت .

Rimmon, Shlomith. 1976. "A Comprehensive Theory of Narrative :

Genette's Figures III and The Structuralist Study of Fiction. *PTL* 1:33-62.

تظهر خلاصة مجدولة للنظرية على الصفحة 61 .

Stanzel, Franz. 1979. *A Theory of Narrative.* Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

يستخدم ستانزيل ثلاثة محاور (الشخص ، شبيه بتمييز الشخص الأول والثالث ؛ المنظور ، داخلى أو خارجى ؛ والصيغة ، مماثل تقريباً لتمييز العرض والحكى) بتصنيف يسمح ، فى شكل دائرى ، بتدرج صيغ السرد . وتقدم كوهن 1981 (أعلاه) نسخة مبسّطة من المخطط الناتج ، المستنسخ أصله مقابل الصفحة 1 من كتاب ستانزيل .

1.6 وجهة النظر فى النقد الأميركى والنقد الانكليزى .

Beoch 1932. See 1.2.

Booth. See 1.0.

Cohn 1978. See 6.0.

Friedman, Melvin. See 1.1.

Friedman, Norman. 1955. "Point of View in Fiction : The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70:1160-84.

Genette 1973. See 5.1.

Humphrey 1954. See 1.1.

Lubbock. See 1.2.

Spielhagen, Friedrich. 1883. Beit*räge zur Theorie und Technik des Romans.* Leipzig : Staackmann.

Stanzel. See 6.0.

Uspensky. See 6.2.

2.6 نحوُ السرد

Bakhtin. See 6.4.

Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction.* London : Routledge.

Bickerton, Derek. 1967. "Modes of Interior Monologue : A Formal Definition." *Modern Longuage Quarterly* 28:229-39.

Bronzwaer, W. J. M. 1971. Tense in the Novel. Groningen : Wolters - Noordhoff.

Cohn, Dorrit. 1966. "Narrated Monologue : Definition of a Fictional Style." *Comparative Literature* 18:97-112.

_ 1978. See 6.0.

Dolezel 1973. See 6.0.

Glowinski, Michall. 1973. "On the First-Person Novel." *New Literary History* 9 (1977) : 103-14.

Hamburger, Käte. 1957. *The Logic of Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1973.

Hernadi, Paul. 1971. "Verbal Worlds Between Action and Vision : A Theory of the Modes of Poetic Discourse." *College English* 33:18-31.

McHale, Brian. 1978. "Free Indirect Discorse: A Survey of Recent Accounts." *PTL* 3:249-87.

Martinez-Bonati, Félix. 1960. *Fictive Discourse and the Structures of Lilerature : A Phenomenological Approach.* Ithaca : Cornell University Press, 1981.

Pascal, Roy. 1977. *The Dual Voice : Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineleenth-century European Novel.* Manchester : Manchester University Press.

Volosinov, V. N. 1930. *Morxism and the Philosophy of Language.* Trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. New York : Seminar, 1973.

3.6 أبنية التمثيل السردى : البؤرة

Bal, Mieke. 1977. *Narratologie : Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes.* Paris : Klincksieck.

_. 1983. "The Narrating and The Focalizing : A Theorg of The Agents in Narrative." Style 17:234-69.

ترجمة الفصل الأول فى المدخل السابق ، متضمّنة العناصر الجوهرية فى النظرية .

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. 1943. *Understanding Fiction.* New York : Crofts.

Genette 1972. See 5.1.

Uspensky, Boris. 1970. *A Poetics of Composition.* Berkeley : University of California Press, 1973.

Vitoux, Pierre. 1982. "Le jeu de la focalisation." *Poélique* 51:339-68.

4.6 لغات السرد وآيديولوجياته

Bakhtin, M. M. 1929. *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

_. 1934-35. "Discourse in the Novel." In *The Dialogic Imagination* (See 2.5.).

Cohn 1978. See 6.0.

Uspensky. See 6.3.

Volosinov. See 6.2.

الفصل 7 من الكاتب إلى القارئ : التواصل والتفسير

النقاد الذين جرت مناقشتهم فى هذا الفصل قد نشروا أحياناً تفسيرات لرواية واحدة ، موفرين ، بناء على ذلك ، الفرص من أجل مقارنةٍ أكثر تفصيلاً بين نظرياتهم . وقد هيأتُ للقراء المهتمين بمتابعة مثل هذه المقارنة استشهاداتٍ قليلة فى القسم 4.7 ، أدناه . وتستشهد الصفحات الاستهلالية من الفصل بـ : بوث 1961 (يُنظر 0.1) وبوث 1984 ، وهى مقدّمته إلى باختين 1929 (يُنظر 4.6) .

1.7 نموذج التواصل

Booth, Wayne G. 1979. *Critical Understanding : The Powers and Limits of Pluralism, z 68-72.* Chicago : University of Chicago Press.

Eco. See 7.2.

Gibson. See 7.2.

Jakobson, Roman. 1960. "Closing Statement : Linguistics and Poetics." In *Style in Language,* ed. Thomas Sebeok, 350-77. Cambridge : M. I. T. Press.

Lanser, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act : Poinl of View in Prose Fiction.* Princeton : Princeton University Press.

Ohmann, Richard. 1973. "Literature as Act.: In *Approaches to Poetics,* ed. Seymour Chatman, 81-107. New York : Columbia University Press.

Pratt, Mary Louise, 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* .

Bloomington : Indiana University Press.

Prince. See 7.2.

Rabinowitz. See 7.2.

2.7 أنـواع القـراء

مجموعات النقد المبنى على القارئ التى تستشهد بها Suleiman و Grosman وكذلك Tompkins توفّر مقدّمات عامة ممتازة إلى الموضوع .

Bellow, Saul. In Booth 1961 (See 1.0.).

Bleich, David. 1978. *Subjective Criticism.* Baltimore : J ohns Hopkins University Press.

Booth 1961. See 1.0.

Culler, Jonathan. 1980. "Prolegomena to a Theory of Reading" In Suleiman and Crosman (below), 46-66.

مسحٌ للنظريات الحديثة فى منظور سيميولوجى .

1982. On Deconsiruction : *Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca : Cornell University Press.

Docherty. See 5.4.

Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader : Explarations in the Semiotics of Texts.* Bloomington : Indiana University Press.

Gibson, Walker, 1950. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." In Tompkins (below) 1-6.

Holland, Norman. 1980. "Unity Identity Text Self." In Tompkins (below), 118-33.

للاطلاع على كتابات هولاند الأخرى عن استجابة القارئ تُراجع قائمة المصادر ذات الشروح والتعليقات عند تومپكنز .

Holub, Robert C. 1984. *Reception Theory : A Critical Introduction.* London : Methuen.

يتضمّن مناقشاتٍ مفيدة لـ : Wolfgang Iser و Hans Robert Jauss . قائمة مصادر ذات شروح وتعليقات ، 173 -84 .

Iser, Wolfgang. 1976. *The Act of Reading : Atheory of Aesthetic Response.* Baltimore : John Hopkins University Press, 1978.

من أجل عرض موجزٍ مريح لنظرية آيزر ، نُشر قبل هذا الكتاب وبعده ، يُراجع :

"The Reading Process : A Phenomenological Approach" فى كتاب Tompkins (أدناه) ، 50-69 ؛ و "Interoction between Text and Reader" فى كتاب Suleiman و Crosman (أدناه) ، 106-119 .

Jameson. See 3.1.

Jauss, Hans Robert, 1977. Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

_. 1982. Toward on Aesthetic of Reception. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mailloux, Steven. 1982. *Interpretive Canventions : The Reader in the Study of American Fiction* - Ithaca : Cornell University Press.

مسح مفيد لنظريات استجابة القارئ .

Prince, Gerald, 1973b. "Introduction to the Study of the Narratee."In Tompkns (below), 7-25.

Rabinowitz, Peter J. 1977. "Truth in Fiction : A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4:121-41.

Sartre, Jean-Paul. 1947. What Is Literature? New York : Harper & Row, 1965.

Suleiman, Susan R., and Inge crosman, eds. 1980. *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation.* Princeton : Princeton University Press. Annotated bibliography, 401-24.

Tompkins, Jane P., ed. 1980. Reader-*Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore* : Johns Hopkins University Press.

قائمة مصادر ذات شروح وتعليقات ، 233-72 .

Wolf, Erwin. 1971. "Der intendiert heser." Poetica 4:141-66.

3.7 القــراءة

Barthes,. Roland. 1970. SIZ. New York : Hill & Wang, 1974.

_, 1973. "Textual Analysis of Poe's Valdemar." *In Untying the Text,* ed. Robert Young, 133-61. London : Routledge, 1981.

للاطلاع على تحليله "Eveline" ينظر 1.5 .

Chatman 1969.

Culler 1982. See 7.2.

Dillon, George, 1978. *Language Processing and the Reading of Literature : Towards a Model of Comprehension.* Bloomington : Indiana University Press.

Kermode, Frank. 1975. The Classic : Literary Images of Permanence and Change. Cambridge : Harvard University Press, 1983.

_, 1979. The Genesis of Secrecy : On the Interpretation of Narrative. Cambridge : Harvard University Press.

_, 1983. The Art of Telling : *Essays on Fiction.* Cambridge : Harvard University Press.

Miller, J. Hillis. 1982. *Fiction and Repetition : Seven English Novels.* Cambridge : Harvard University Press.

Ray, William. 1985. *Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction.* London : Basil Blackwell.

مسحٌ يعالج ، من وجهة نظر فلسفية ، كثيراً من النظريات التى أناقشها .

Scholes 1982.

للاطلاع على تطبيقه نظرية بارت على "Eveline" ، يراجع 1.5 .

4.7 التفسير: النظرية والممارسة

Henry James, "The Eigure in the Carpet"

Chambers, Ross. 1984a. "Not for the Vulgar? The Question of Readership in The Figure in the Carpet." In *Story and Situation* (See 8.1), 151-8o.

Iser 1976. See 7.2. 3-10.

Miller, J. Hillis. 1980a. "The Figure in the Carpet." Poetics Today 1.3:107-18.

_, 1980b. "A Guest in the House : Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply." *Poetics Today* 1.3:189-91.

Rimmon, Shlomith. 1973. "Barthes's Hermeneutic Code' and Henry James's.

Literary Detective : Plot and Composition in '*The Figure in the Carpet."*

Hartfard Studies in Literature 1:183-207

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1980. "Deconstructive Reflections on Deconstruction : In Reply to J. Hillis Miller." *Poetics Today* 2.1b:185-88.

Todorov, Tzvetan. The *Poetics of Prose.* Ithaca : Cornell University Press, 1977. 144-49.

Emily Bronte, Wuthering Heights

Jacobs, Carol. 1979. "*Wuthering Heights* : At the Threshold of Interpretation."

Boundary 2, 7.3:49-71.

Kermode 1975. See 7.3,117-34.

Miller, J. Hillis. See 7.3,42-72.

Joseph Conrad, Lord Jim

Jameson, See 3.1, 206-80.

Miller, J. Hillis. See 7.3, 22-41.

الفصل 8 أطر مرجعية : ما وراء التخييل ، التخييل ، والسرد .

المقتبس من شكلوفسكى فى القسم الاستهلالى مأخوذ من :

"Evgeny Onegin (Pushkin and Sterne)," in OCHERKI PO POETIKE PUSHKING (Berlin, 1923), 199-220. Translated by Richard Sheldon (غير منشور) .

1.8 عبور الحدود النظرية : نماذج سوء القراءة

Chambers, Ross. 1984b, *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction.* Minneapolis. University of Minnesota Press.

Culler 1982. See 7.2.

de Man, Paul. 1969. "The Rhetoric of Temporality." *In Blindness and Insight,* 2d ed., 187-228. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983.

_, 1979. Allegories of Reading : *Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven : Yale University Press.

Johnson, Barbara. 1980. 'Melville's Fist : The Executio *of Billy Budd."* *In The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric* of Reading. Baltimore:Johns Hopkins University Press.

_, 1984. "Rigorous Unreliability." *Critical Inquiry* 11:278-85. On Paul de Man.

Josipovici, Gabriel, 1971. *The World and the Book : A Study of Modern Fiction.* London : Macmillan.

2.8 السخرية، المحاكاة الساخرة، وما وراء التخييل

Hutcheon, Linda, 1980. Narcissistic Narrative : The Melafictional Paradox. Waterloo, Ont. : Wilfrid Laurier University Press.

Lotman, Jurij. 1977. THE STRUCTURE OF THE ARTISTIC TEXT.

Ann Arbor : Dept. of Slavic Languges, University of Michigan. POETICS TODAY. 1983.

عدد خاص (الجزء 4) عن « الخطاب الساخر » ، مع أقسام عن السخرية في الأدب واللغة ، والفلسفة ، وعلم الاجتماع ، والألسنية النفسية .

Rose, Margaret. 1979. *Parody Meta-fiction : An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of* Fiction. London : Croom Helm.

Scholes, Robert. 1967. *The Fabulators.* New York : Oxford University Press. Tynjanov, Juri. 1921. "Dostoevskij and Gogol (Zur Theorie der Parodie)." *In Russischer Formalismus.* ed. and trans. Jurij Striedter, 301-71 Munich : Fink, 1971.

3.8 ما التخييل ؟

Altieri, Charles. 1981. *Act and Quality* : A *Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding.* Amherst : University of Massachusetts Press.

Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words.* Cambridge : Harvard University Press.

Bateson, Gregory. 1972. "A Theory of Play and Fantasy." In Steps to on Ecology of Mind, 177-93. New York : Ballantine.

Cebik, L. B. 1984. Fictional Narrative and Truth : An Epistemic Analysis. Lanham, Md. : University Press of America, 1984.

Culler, Jonathan. 1984. "Problems in the Theory of Fiction." Diacritics 14.1:2-11.

Derrida, Jacques. 1975. "Economimesis." Diacritics 11.2 (1981):3-25.

Dolezel, Lubomir. 1980b. "Truth and Authenicity in Narrative." Poetics Today 1.3:5-25.

Hutchison, Chris. 1984. "The Act of Narration : A Critical Survey of Some Speech-Act Theories of Narrative Discourse." Journal of Literary Semantics 13:3-35.

Margolis, Joseph. 1983. "The Logic and Structures of Fictional Narrative." *Philosophy and Literature* 7:162-81.

Martinez-Bonati 1981. See 6.2.

_. 1983. "Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds." *Philosophy and Literature* 7:182-95.

Ohmann, See 7.1.

Pavel, Thomas G. 1976. "Possible Worlds'in Literary Semantics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34:165-76.

_, 1981. "Ontological Issues in Poetics : Speech Acts and Fictional Worlds." Journal of Aesthetics and Art Criticism 40:167-78.

_, 1983. "Incomplete Worlds, Ritual Emotions.: *Philosophy and Literature* 7:48-57.

Prado, C. G. 1984. Making Believe : *Philosophical Reflections on Fiction.* Westport, Conn.: Greenwood Press.

Pratt. See 7.1.

Rorty, Richard. 1979. "In There a Problem aboui Fictional Discourse?" *In Consequences of Pragmatism (Essays* : 1972-1980), 110-38. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

Searle, John. 1979. "The Logical Status of Fictional Discourse." *In Expression and Meaning : Studies in the Theory of Speech Acts,* 58-75. Cambridge : Cambridge University Press.

Smith, Barbara Herrnstein, 1979. On the Margins of Discourse : *The Relation of Literatuer to Language.* Chicago : University of Chicago Press.

Strawson, P. F. For his analysis of presuppositions, see Cebik (above), 136-43.

Waugh, Patricia. 1984. Metafiction : *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction,* London : Methuen.

4.8 ماهو السرد ؟

Altieri. See 8.3.

Anscombe, G. E. M. 1957. *Intention. Oxford : Blackwell.*

Cebik See 8.3.

Dray, See 3.3.

Goffman, Erving.*1974. Frame Analysis : An Essay on the Organization of Experience.* New York : Harper.

Jones, Peter. 1975. Philosophy and the Novel. New York : Oxford University Press.

Prado, See 8.3.

Ricoeur 1983. See 3.3.

_, 1984. *Time and Narrative, vol. 2. Chicago : University of Chicago Press, 1985.*

تعالج الفصول الأولى الموضوعات التى ناقشتُها فى الفصول 2-6 ، وفق النظام نفسه . وقد ظهر كتاب Ricoeur بعد أن أكملتُ مخطوطتى ؛ وبناء على ذلك لم أتمكن من الإشارة إلى نظراته النافذة فى نصّى .

Schafer. See 3.4.

Spence. See 3.4.

Turner, Victor. 1980. "Social Dramas and Stories about Them.: *Critical Inquiry* 7:141-68.

von Wright 1971. See 3.3.

_, 1974. *Causality and Determinism.* New York : Columbia University Press.



هوامش المترجمة

(1) « مسرودة » ، والجمع « مسرودات » ، هى المقابل العربى للكلمة الانكليزية NARRATIVE بمعنى ما يسرد ، واشتقاقا من المصدر « السرد » .

(2) « المكررة » هى المقابل العربى للكلمة الانكليزية MOTIF ، وقد استخدمها إبراهيم حمادة فى كتابه « مقالات فى النقد الأدبى » ، وتجد المترجمة إنها تؤدى المقصود على نحو ملائم ، وستستخدم فى هذه الترجمة .

(3) القوطية ، نسبة إلى القوط ، وهم قبيلة جرمانية من العصور القديمة وأوائل العصر الأوسط . وفى الأدب استخدمها الكلاسيكيون الجدد فى القرن الثامن عشر للإشارة إلى ما يزعج ذوقهم ، لكن الكلمة نفسها كانت توحى للرومانتيكيين كل ماهو طبيعى ، وبدائى ، ومتوحش ، وحر ، ورومانتيكى .

(4) الجيل المنهزم . جماعة تنتمى إلى الجيل الذى بلغ سن الرشد بعد الحرب العالمية الثانية ، التى أكدت ضياع الإيمان بالتقاليد الثقافية الغربية ، ورفض ذلك الجيل المعايير التقليدية فى الملبس والسلوك .

(5) نوع من التخييل النثرى ، يختلف عن الرواية فى كونه نتاج خيال المؤلف لإنتاج جهد لتمثيل العالم الواقعى على نحو يجعله يبدو محتمل الوقوع ، ولذلك تكون أحداثها بعيدة عن احداث الحياة الاعتيادية .

(6) حكاية هزلية شعرية قصيرة تتميز بهجائها الماكر الهازل لرجال الدين والنساء . وعلى الرغم من إنها تتوفر على مغزى أخلاقى فإنها تفتقر إلى الجدية التى تميز حكاية الحيوانات الرمزية (FABLE) ، وتختلف عنها كذلك فى أن شخصياتها من البشر . وتنحو دوما منحى واقعيا ، وقد شاعت فى الأدب الفرنسى فى القرون الوسطى .

(7) حكاية ، نثرية أو شعرية ، ذات مغزى أخلاقى ، وشخصياتها فى الأغلب ، وليس على الإطلاق ، من الحيوانات ، أما موضوعها فيرتبط بما فوق الطبيعى أو الغريب من الوقائع ، وغالباً ما تعود أصولها إلى مصادر التراث الشعبى .

(8) صنف من الكتب ، فى شكل حوار غالباً ، موضوعه تدريب رجل البلاط ، ولذلك يناقش صفات رجل البلاط أو امرأة البلاط ، تربيتهم ، واجباتهم ، آداب حب القصور ، وما ماثل ذلك من الأمور . وقد نشأ هذا النوع من الكتب فى إيطاليا فى أواخر عصر النهضة ، وخير مثال له كتاب كاستيكليون المعنون رجل البلاط ، 1528 .

(9) قصة أو رواية تقع أحداثها فى أزمنة وأمكنة القرون الوسطى ، وقد نشأ المصطلح ، بهذا التحديد ، بدءاً بمؤلف هوراس والبول HORACE WALPOLE قلعة أو ترانتو . قصة قوطية ، 1764 ، وتتميز مثل هذه الأعمال بالغموض والرعب وسيطرة المتفوق على الطبيعى . ثم توسع المصطلح ليشير إلى قصص لا تقع أحداثها فى أماكن وأزمنة القرون الوسطى ولكنها تحافظ على الصفات الأخرى ، وبعض أمثلتها فرانكشتاين بقلم مارى شيللى MARY SHELLEY ، 1817 ، وحكايات الرعب التى كتبها ادجار الان بو EDGAR_ALLAN_POE ، وبعض روايات فولكنر FAULKNER مثل · الحرم ، وابسالوم . ابسالوم .

(10) أغنية قصصية تنقل شفهيا ، وهي نوع من الأغاني الشعبية التي تنشأ لدى الأميين كلياً أو جزئياً ، وتلحقها التغييرات والإضافات في عملية النقل ، ولذلك توجد أكثر من نسخة مروية من كل منها ، ويبدأ السارد أغنيته ، عادة ، بموقف متأزم ، ويسرد القصة عن طريق الفعل والحوار ، ويفعل ذلك دون الإشارة إلى نفسه أو التعبير عن مواقفه ومشاعره الشخصية ، فالأغنية موضوعية وعركزية ، وقد بدأ جمع هذه الأغاني القصصية وطبعها ، في أوربا ، في القرن الثامن عشر .

(11) ملحمة نظمها الشاعر الإيطالي توركاتو تاسو (1544-1595) TORQUATO-TASSO وهي تعالج موضوع الحملة الصليبية الأولى مع إضافة عناصر رومانتيكية وخرافية ، وقد نشرت عام 1580 دون إذن المؤلف ، ونشرت مرة أخرى بإذن المؤلف عام 1593 بعد إدخال بعض التعديلات عليها .

(12) رواية قصيرة للروائي الأمريكي هيرمان ملفل .

(13) مؤلفها جوزيف كونراد ، وهي من روايات القرن العشرين ، وتظهر فيها عناصر من الرومانس .

(14) مؤلفها الكاتب الروائي البريطاني لورنس ستيرن (1713-1768) .

(15) احدى روايات جيمس جويس .

(16) (1785-1859) ، ناقد وكاتب مقالات انكليزي .

(17) كتاب ألفه توماس كارلايل ، ويصف فيه عذابه الروحي ، وقد لقي الإخفاق حين نشر على الرغم من كونه أسهل أعمال كارلايل وأكثرها جاذبية .

(18) بطل قصيدة ملحمية انكليزية قديمة ومجهولة ، يعتقد أنها ألفت في شمال انكلترا بين 650-750 للميلاد .

(19) (372-287 ق.م) . فيلسوف وعالم نبات يوناني ، وصل من كتبه القليل .

(20) مؤلف لـ « كزينوفون » في ثمانية أجزاء ، يصف تربية كورش ، مؤسس الامبراطورية الفارسية ، وأفعاله العظيمة ، ووصيته لأبنائه ووزرائه عند الوفاة ، والمؤلف سيرة معالجة بطريقة مثالية .

(21) من رجال الحاشية الرومان ومن الظرفاء ، عاش في القرن الأول الميلادي .

(22) تنسب إلى بيترونيوس ، ولا يوجد منها إلا أجزاء متفرقة .

(23) فيلسوف وهجاء روماني ، عاش في القرن الثاني بعد الميلاد .

(24) من تأليف ابوليوس ، في احد عشر كتاباً ، وتحكي قصة إنسان ، هو المؤلف نفسه ، تحول إلى حمار ، وتقلب في حياة اللصوص ، ثم عطفت عليه ايزيس فردته إلى حاله الأولى .

(25) الغالي ، نسبة إلى بلاد الغال .

(26) اختير هذا التعبير مقابلا "DRUG_STORE" ، وهو نوع من المخازن ينتشر فى الولايات المتحدة ، وتباع فيه مواد منزلية متنوعة ، وبعض المواد الغذائية وكذلك الأدوية بنوعيها : ما كان بوصفه طبية ، أو ما يمكن شراؤه من دونها .

(27) الكأس التى استعملها المسيح فى العشاء الربانى ، ثم اختفت ولايتمكن من رؤيتها غير المؤمنين الخلص عبر رؤيا طاهرة .

(28) كاتب أميركى مولود عام 1923 .

(29) كاتب أميركى مولود عام 1924 .

(30) مصطلح يعنى فى اليونانية التقدم إلى الامام ، وهو جزء غير درامى من الملهاة اليونانية ، ويبدأ حين تواجه الجوقة المتفرجين ، وتنشد لهم انشودة باسم الشاعر ، وغالبا ما يكون مضمون هذه الاناشيد غير مرتبط ، موضوعياً أو عضوياً ، بالمسرحية .

(31) اله البوابات والمداخل لدى الرومانيين ، ويصور بوجهين ينظران إلى اتجاهين متعاكسين . وكان عيده فى شهر يناير .

(32) نص هندوسى مقدس ، فى هيئة حوار فلسفى مدرج فى المهابهاراتا ، الملحمة السانسكريتية القديمة .

(33) اسلوب موسيقى متعدد النغمات ، فيه موضوع أو موضوعات على نحو تعاقبى ، وتطور بطريقة الطباق الموسيقى .

(34) أربعة عشر سفراً تلحق فى بعض الأحيان بالعهد القديم من الكتاب المقدس . لكن البروتستانت لايعترفون بصحتها لأنها ليست جزءاً من الكتب العبرية المقدسة ، ويعترف الكاثوليك باحد عشر سفراً منها ، وتظهر فى نسخة (دوواى) DOWAY من الكتاب المقدس .

(35) مجموعة من التعليقات اليهودية على الكتب المقدسة ، مكتوبة ما بين 400-1200 م .

المحتـــوى

الموضـــــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
اللغة العليا	جون كوين	أ. د. أحمد درويش
الوثنية والإسلام	مادهو بانيكار جى. ام	أ. أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج/ جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	اتى كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : د. محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : د. سعد مصلوح/ د. وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الانطاكى
مشعلوا الحرائق	ماكس فريش	ت : د. مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : د. محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وآخرون
مختارات	فيسوافا شمبيوريسكا	ت : د. محمد هناء عبدالفتاح
طريق الحرير	ديفيد برانستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسون سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
حركات الفن المعاصر	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : د. لطفى عبد الوهاب يحى/ د. فاروق القاضى/ د. حسين الشيخ/ د. منيرة كروان / د. عبد الوهاب علوب
واحة سيوة وموسيقاها		ت : محمد جمال عبد الرحيم
تجلى الجميل	هانز جورج جادامر	ت : سيد توفيق
المثنوى	جلال الدين الرومى	ت : د. إبراهيم الدسوقى شتا
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : د. بكر عباس
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى		
النظريات الحديثة للسرد	والاس فاوتن	ت : د. حياة جاسم

المشروع القومى للترجمة
(تحت الطبع)

مختارات	فيليب لاركين	ت : د. محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : د. طلعت شاهين
الأعمال الكاملة	جورج سفيريس	ت : د. نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : د. يمنى طريف الخولى/ د. بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنكى	ت : د. ماجدة محمد على
مذكرات رحالة	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
اللهب المزدوج	اكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
التنوع البشرى الخلاق		ت : نخبة
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : د. محمد عاطف أحمد السيد/ إبراهيم فتحى سليمان/ محمود ماجد
الانقراض	ديفيد روس	ت : د. مصطفى إبراهيم فهمى
قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : د. محمود السيد
التراث المغدور	روبرت دونيا جون فاين	ت : أحمد محمود
الرواية العربية	روجر ألن	ت : د. حصة عبد الرحمن منيف

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٧٥٧ / ١٩٩٧

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 999 -9)

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

٦٠١٨ - ١٩٩٧ - ٣٠١٤



Recent Theories of Narrative





أظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلاً انطباعياً ، لا غير ، للإحصاء المعوّل عليه ، وإنما هو طريقة لفهم الماضى لها أساسها المنطقى . وخلص باحثو علوم الأحياء والأنثروبولوجيا والاجتماع إلى أنّ دراسة السلوك القائم على المحاكاة مهمة أهمية القياس الكمّى فى شرح تطور الحيوانات والتفاعل الاجتماعى . وقد برهنت « نظرية الفعل » فى الفلسفة ، وهى مبنية على النوايا والخطط والأهداف ، على أنها وثيقة الصلة بحقول المعرفة التى تظهر ، مثل تحليل الخطاب والذكاء الاصطناعى . وقد عادت المحاكاة والسرد من وضعيتهما الثانوية ، بوصفهما مظاهر من التخييل ، ليشغلا مركز حقول المعرفة الأخرى بوصفهما صيغَ شرحٍ ضرورية لفهم الحياة .

يوجد خلف كل اختلاف فى هذه الاختلافات تاريخ وأمل من أجل المستقبل . ويوجد لكل منا تاريخ شخصى ، وهناك مسرودات حيواتنا الخاصة ، وهى تمكننا من تفسير أنفسنا وإلى أين نتوجّه . ولو عدّلنا تلك القصة بواسطة تفسير حوادثها من وجهة نظر مختلفة لتغير الكثير . ولذلك يكون السرد ، الذى يعتبر شكلاً من التسلية حين يدرس بوصفه أدباً ، ساحة قتال حين يجعل أمراً واقعاً فى الصحف والسيرة والتاريخ .

بين القصة والقارئ يوجد السارد ؛ من يسيطر على ما سيروى وعلى كيفية رؤيته . وقد حظيت وجهة النظر هذه ، التى يعتبرها النقاد الأميركيون والألمان صفة السرد المحدّدة ، بأهمّية متجدّدة فى السنوات القليلة الأخيرة .

إن مناقشة النظريات الأدبية دون إظهار كيفية تطبيقها أمر صعب إن لم يكن عديم الجدوى ، ولكن أن تذكر عرضاً كيفية تطبيقها على مدىً واسع فى الأعمال التى قد لا تكون مألوفة للقراء عملٌ أحمق . وقد ذهب الكتاب فيما يعد حلاً وسطاً غير مرضٍ إلى تطبيق النظريات المناقشة على قصص تدور حول الموتيفة الشعبية التقليدية ، فالتحليل المتكرّر للأمثلة نفسها يمكّن من مقارنة النظريات وتقييمها .

فى كّل نظرية يوجد ، صراحة أو ضمناً ، الصوت المضادّ لمنظور نظرى آخر ، فما حث المنظر على التفكير إنما هو تفكير منظّر آخر ، والمنطقة التى يتفاعل فيها الاثنان هى المجال الفعال بين النظريات ، وهو ، بكليّته ، يكوّن محيط النقد .

